

PROLEGÓMENOS A UNA INTERPRETACIÓN
DE LA PALABRA «STIMMUNG»



ideas clásica
y cristiana
de la armonía
del mundo

LEO SPITZER

On 10/10/68, the day of the 1968 election, the FBI received a letter from the American Revolution Party, dated 10/10/68, and signed by the party's president, the Honorable Earl Warren. The letter stated that the party was a "new political party" and was "dedicated to the principles of the American Revolution." The letter also stated that the party was "committed to the principles of the American Revolution" and was "committed to the principles of the American Revolution." The letter was signed by the party's president, the Honorable Earl Warren, and was dated 10/10/68.

[illegible]

LEO SPITZER

**Ideas clásica y cristiana
de la armonía del mundo**



LECTURAS
Serie Teoría literaria

Reservados todos los derechos. No se permite reproducir, almacenar en sistemas de recuperación de la información ni transmitir alguna parte de esta publicación, cualquiera que sea el medio empleado —electrónico, mecánico, fotocopia, grabación, etc.—, sin el permiso previo de los titulares de los derechos de la propiedad intelectual

TÍTULO ORIGINAL: *Classical and christian Ideas of World Harmony -
Prolegomena to an Interpretation of the Word 'Stimmung'*

© THE JOHNS HOPKINS PRESS, Baltimore (Maryland), 1963

© ABADA EDITORES, S.L., 2008

para todos los países de lengua española

Plaza de Jesús, 5

28014 Madrid

tel.: 914 296 882

fax: 914 297 507

www.abadaeditores.com

diseño ESTUDIO JOAQUÍN GALLEGO

producción GUADALUPE GISBERT

ISBN 978-84-96775-03-9

depósito legal M-1414-2008

preimpresión ESOAROLA LECHINSKA

impresión LAVEL

LEO SPITZER

**Ideas clásica y cristiana
de la armonía del mundo**

**PROLEGÓMENOS A UNA INTERPRETACIÓN
DE LA PALABRA «STIMMUNG»**

edición de
Anna Granville Hatcher

prefacio
René Wellek

traducción
ALFREDO BROTONS MUÑOZ



En su versión original, el estudio histórico del profesor Spitzer sobre el concepto de armonía del mundo apareció publicado en *Traditio* II (1944) y III (1945); como indicaba el subtítulo («Prolegomena to a Study of the Word *Stimmung*»), pretendía ser una introducción al posterior estudio de una singular palabra alemana: una palabra cuyas múltiples connotaciones sólo podían ser adecuadamente apreciadas teniendo en cuenta el *background* conceptual de muchos siglos y muchas literaturas.

Una vez acabado este estudio, el profesor Spitzer continuó durante años acumulando material relativo a este concepto a la vez que trabajaba en el análisis de *Stimmung*. Su deseo era publicar juntos su estudio sobre la palabra y la versión aumentada sobre la armonía del mundo. En 1948 abandonó este proyecto debido a dificultades de orden práctico, siendo la mayor de ellas la que supone publicar un libro escrito la mitad en inglés y la otra mitad en alemán. Tras su muerte en 1966, estos dos manuscritos fueron encontrados entre sus papeles; puesto que el primero estaba prácticamente terminado y dado que la versión ya impresa se había convertido en uno de sus estudios más extensamente leídos, nos pareció deseable y oportuno hacer accesible la presente versión (cierto que sin el otro texto hermano con el que fue concebido).

En el original, muchas de las citas carecían de referencias bibliográficas o tenían erratas en las referencias que se ofrecían. En la presente edición hemos intentado localizar todos los pasajes citados (cuyo número casi se ha duplicado con el nuevo material) y hemos realizado algunas correcciones y añadidos necesarios. Si bien el éxito completo queda siempre lejos de lo lógicamente exigible, es seguro en cambio que los resultados de este trabajo han hecho del presente volumen un libro mucho más práctico y útil para consultas.

El difunto Leo Spitzer (1887-1960) goza de una merecida reputación como filólogo cuyas múltiples contribuciones a la etimología, el estudio de la formación de palabras y la sintaxis abarcan todas las lenguas romances. Por supuesto, por lo que mejor se le conoce es por su extensa obra sobre estilística. La sutileza con que interpretó pasajes y poemas enteros mediante un minucioso examen de su superficie lingüística, su certera comprensión de un texto, su sentido de la historia, su sensibilidad para los más mínimos matices de dicción, su atención constante al hecho estético hacen de sus estudios modelos de «lectura rigurosa». Spitzer nunca cae en las trampas del mero impresionismo sensitivo, la ingenuidad extravagante, la especulación anacrónica o el misticismo irracional en que gran parte de la crítica reciente, no sólo americana y no sólo nueva, ha incurrido. La recopilación póstuma de sus *Ensayos sobre literatura inglesa y americana* (*Essays on English and American Literature*; Princeton University Press, 1962) demostraría lo fructífero de sus métodos incluso en ámbitos ajenos a su especialidad. Deberían dar a conocer su nombre mucho más allá que entre los romanistas.

Menos conocido, sin embargo, es el hecho de que Spitzer fue no sólo un filólogo y estudioso de la estilística, sino que también practicó lo que a él le gustaba llamar la «semántica histórica», una actividad de

la que constituye un cabal ejemplo el presente tratado sobre las *Ideas clásica y cristiana de la armonía del mundo*. Fue publicado originalmente en dos entregas en la revista *Traditio* (vols. II, 1944, pp. 409-464, y III, 1945, pp. 307-364) y ahora aparece en una versión revisada y considerablemente aumentada preparada por Anna Grabville Hatcher, catedrática de Filología Románica en la Universidad Johns Hopkins.

«Semántica histórica» es el término con el que Spitzer designa una peculiar combinación de lexicografía e historia de las ideas. Él no parte de una palabra particular, p. ej., «lengua materna», y rastrea su significado en diferentes marcos culturales y temporales, ni tampoco de un concepto dado en una civilización particular para mostrar la diversidad del material léxico atraído por este concepto, como hace en su tratado sobre *La armonía del mundo* [*World Harmony*] o en el artículo estrechamente relacionado sobre *Milieu y Ambiance* (reimpreso en *Essays in Historical Semantics* [*Ensayos de semántica histórica*] Nueva York, 1948). Spitzer siempre se concentra en las palabras cultas clave de nuestra civilización e investiga con toda libertad en la historia de la teología, la filosofía, la música, la literatura, las bellas artes, la ciencia y la superstición. Su «semántica histórica» no es simplemente lexicografía, ni siquiera etimología (aunque sí que especula sobre las derivaciones), sino más bien historia léxica inscrita en una historia general del pensamiento. De la palabra se estudia primordialmente su significado, su referencia en un contexto cultural que incluye el significado de otras palabras etimológicamente emparentadas o en su campo conceptual. Campo conceptual es un término que se refiere al «conjunto de sinónimos existentes en un tiempo y una lengua determinados» (*Essays in Historical Semantics*, p. 303). Cuando miramos una palabra, vemos también otras palabras en su entorno o al fondo, tal como veríamos otros objetos si nos fijásemos en cualquier objeto. Spitzer pasa de una palabra a otra, de un concepto a otros conceptos similares o contrastantes, con la facilidad de un maestro que estudia toda la tradición de Occidente en su totalidad. Él solía comentar irónicamente su conversión de «especialista» en «universalista» en la última etapa de su vida, pues evidentemente esta clase de estudios no pueden llevarse a cabo dentro de los límites de una sola familia lingüística. Spitzer, aunque a menudo sumamente crítico con las limitaciones de la «literatura comparada» tradicional, nos recuerda constantemente que «nuestra organización de la filología en compartimentos estriba en una base artificial. La 'filología moderna' o las filologías modernas no

existen; todas ellas tienden naturalmente a fundirse en una filología occidental unificada que tendría como objetivo rastrear el desarrollo de los dos milenios y medio de vida cultural occidental» (*Essays*, p. 303). Evidentemente, un estudio de esta clase no se puede realizar sin un conocimiento de muchos idiomas. Spitzer no puede «entender cómo se podría leer a un filósofo adecuadamente sin recurrir al texto en su idioma original», y sin duda podemos añadir que tampoco a un poeta se le puede leer adecuadamente en traducción. Spitzer sigue a rajatabla esta norma, y puede hacerlo porque conoce todos los idiomas relevantes y aprendió o volvió a estudiar los que necesitaba para sus propósitos. Constantemente está acumulando pruebas de «la solidaridad europea que ha existido de siempre: solidaridad en el material léxico (que fue exclusivamente el de los antiguos) y solidaridad en los desarrollos semánticos que, a lo largo del tiempo, han hecho sus contribuciones al material original» (*Essays*, p. 303).

Spitzer tiene mucho interés en distinguir su propio método del de dos disciplinas emparentadas: la «historia de las ideas» en el sentido en que la definió y practicaba su colega A. O. Lovejoy, y la *Geistesgeschichte* tal como floreció en la época en que Spitzer ejerció la docencia en Alemania. En algunos lugares y particularmente en un artículo dirigido contra el intento por parte de Lovejoy de remontar algunos de los conceptos clave del hitlerismo al pensamiento romántico alemán (cfr. «*Geistesgeschichte* vs. *History of Ideas* applied to Hitlerism», en *Journal of the History of Ideas* V [1944], pp. 191-203 y «*History of Ideas* versus *Reading of Poetry*», en *Southern Review* VI [1941], pp. 584-609), Spitzer ha argumentado contra lo que considera el atomismo y excesivo intelectualismo del método de Lovejoy. Duda de la posibilidad de aislar «ideas-unidad» y cuestiona la suposición de una idea sin emoción, a la cual sólo se permiten «concomitantes afectivos». Para Spitzer «las ideas importantes son desde el principio respuestas apasionadas a los problemas que agitan su correspondiente período». «La suposición de que una idea en la historia es un elemento completamente separado» es inconcebible para Spitzer. «En cualquier movimiento, con cualquier individuo, una idea está siempre dispuesta a fundirse con otra». La respuesta minuciosamente razonada y hasta cierto punto quisquillosa de Lovejoy (*Journal of the History of Ideas* V [1944], pp. 204 s.) muestra que Spitzer no se daba del todo cuenta de que Lovejoy era consciente de todos estos problemas; pero sin duda Spitzer señaló las

diferencias entre el método de Lovejoy y el suyo propio al hacer hincapié en la totalidad, la unidad, el clima de una época, la atmósfera emocional, los vínculos y las transiciones entre las palabras más que en las distinciones entre ideas-unidad y una crítica racionalista de su «*pathos metafísico*» implícito que a Lovejoy se le daban particularmente bien.

Mientras que a Spitzer el método de Lovejoy le parecía demasiado atomista y racionalista, la *Geistesgeschichte* alemana le parecía demasiado irracionalista, demasiado verbalista en su confianza en un «espíritu del tiempo» completamente unificado. Spitzer, sin embargo, prefiere el término *Geist* a «historia intelectual» o «historia de las ideas», pero *Geist* no es para él «nada ominosamente místico o mitológico, sino simplemente la totalidad de los rasgos de un período o movimiento dado que el historiador trata de ver como una unidad» (*ibid.*, p. 202). *Geist* sugiere la unidad de sentimiento y pensamiento, la atmósfera, el clima de opinión que él está buscando.

Ideas clásica y cristiana de la armonía del mundo no es por tanto meramente un ejemplo casual del método. El mismo asunto, la «armonía del mundo», es casi un emblema del *Geist* de Spitzer: su concepción de la unidad del espíritu europeo, la sensibilidad del viejo mundo para un universo ordenado, incluso musicalmente ordenado. El tratado es una demostración del crecimiento de la solidaridad cultural europea y al mismo tiempo un estudio de su colapso a partir de la Ilustración. Spitzer trata «el caso de la armonía del mundo como un ejemplo eminente de la expansión del concepto de música a campos que, en otras civilizaciones, parecerían enteramente remotas a la música» (*Essays*, p. 6), y muestra asimismo la «desmitologización» del mundo, su desencantamiento, su pérdida de la armonía. John Hollander ha llamado desde entonces a este proceso «la desafinación del cielo» empleando una chocante frase de la «Oda a Santa Cecilia» de John Dryden en un brillante estudio centrado en la poesía inglesa de los siglos XVI y XVII (*The Untuning of the Sky: Ideas of Music in English Poetry 1500-1700*, Princeton, 1961). En una escala superior, Spitzer describe esta misma desintegración de los conceptos del viejo mundo con un cierto tono de nostalgia. «La cúpula metafísica de alcance mundial que una vez envolvió a la humanidad ha desaparecido y el hombre se ha quedado dando tumbos en un universo infinito» (*Essays*, p. 300). Pero en un período posterior de su vida Spitzer trató esta nostalgia como una mera fase de su desarrollo, como algo que tenía que dejar atrás. En uno de sus últimos escritos, el

prefacio a *Romanische Literaturstudien* (Tubinga, 1959), habla de sus cambios de perspectiva. «Desde una semideploración intelectual de la pérdida de la fe y la llegada del Renacimiento», se ha vuelto a convertir en un «acérrimo amante de la luz y la forma clara», de «la belle lumière du monde» en palabras de Ronsard. Aunque la deploración o la semideploración de la destrucción de la vieja creencia en la armonía del mundo se desvaneció, pues ninguna ilusión podía contar durante mucho tiempo con su lealtad, sin duda conservó su admiración por la vieja imagen del mundo, su interés histórico por comprenderla y su sensibilidad por lo que de ella sobrevive en nuestros tiempos y en nuestros idiomas. *Stimmung* es uno de esos supervivientes, y así es «humor» en cuanto los humores conservan sentimientos antiguos. La *musica humana*, el hombre bien templado, estaba o al menos intentó estar en armonía con la gran *musica mundana*, mientras que la *musica instrumentalis* era un medio de reconciliar el microcosmos y el macrocosmos, al hombre con la naturaleza: la obra o incluso la composición de Dios. Sin sucumbir a la superstición o al sentimentalismo, hoy en día esto lo podemos sentir en nuestra más profunda experiencia de la música y la poesía.

Spitzer tiene un método muy personal de llegar a las cosas: él cree en la «estrategia de la masa», en la acumulación de citas, en la presentación de pruebas, en lo que a primera vista puede parecer nada más que una «enumeración caótica», el nombre que dio al método de poetas como Whitman y Claudel. Pero entonces de repente cambia el centro de atención, toma un poema, incluso un poema célebre como «Sobre una música solemne» de Milton o un soneto de Shakespeare, y lo somete a un minucioso escrutinio comentando muchos detalles y corrigiendo interpretaciones erróneas debidas incluso a famosos eruditos. Karl Vossler, Karl Young, David Masson, Fernand Baldensperger, Friedrich Gundolf y muchos otros no se libran si su imaginación no sintoniza con el punto de vista medieval o sacan a colación datos biográficos o históricos irrelevantes. Pero entonces de repente Spitzer puede despreocuparse de lo concreto y se eleva a generalizaciones sobre nuestra civilización, sobre Roma, Grecia, la Edad Media, el Renacimiento, el Barroco, o sobre las diferencias entre las naciones, los caracteres de sus lenguas y las tradiciones de su estudio. Los panoramas son a menudo imponentes, los virajes posiblemente demasiado bruscos: algunas etapas intermedias del desarrollo parecen faltar cuando

nos damos cuenta de que, detrás de la preocupación por la masa de detalles, en Spitzer hay un apasionado deseo de unidad y armonía. Por eso es por lo que *Ideas clásica y cristiana de la armonía del mundo* no es un tratado de semántica histórica extraordinariamente documentado, sino también un monumento al hombre y a su ideal de erudición. Es una formidable muestra de la armonía del mundo como un credo, una demostración de que «todo es todo», de que todo está relacionado con todo: los planetas y el laúd, los colores oídos y los sonidos vistos, la rima y la naturaleza en primavera, el eco y el canto de los pájaros, *El mercader de Venecia* y *Tristán e Isolda*. Todo esto y mucho, mucho más, se junta, se concierta en una «unidad en la diversidad» e incluso en una «unidad en la discordia», que es después de todo el tema central del tratado: la armonía del mundo.

RENÉ WELLEK
Navidades de 1962

Die Sonne tönt, nach alter Weise
In Brudersphären Wettgesang ...
GOETHE, *Fausto*

Und so ist wieder jede Kreatur nur ein Ton, eine Schattierung
einer grossen Harmonie, die man auch im Ganzen und Grossen
studieren muss, sonst ist jedes Einzelne nur ein toter Buchstabe.
GOETHE A KNEBEL, 17 de noviembre de 1789

En el siguiente estudio me propongo reconstruir en sus numerosas capas el trasfondo occidental de una palabra alemana: el concepto de armonía del mundo que subyace a la palabra *Stimmung*. Esta tarea implica un examen de todo un «campo» semántico tal como se desarrolló en diferentes épocas y literaturas: el concepto y las palabras que lo expresan han de ponerse frente a frente, y en las palabras a su vez han de considerarse el núcleo semántico y las connotaciones emocionales con sus variaciones y fluctuaciones en el tiempo. Es necesaria una «*Stimmungsgeschichte*» de la palabra *Stimmung*. Espero que este desarrollo histórico surja, espontánea aunque gradualmente, del mosaico de textos a los que deseo subordinar mi texto en su avance: me parece que con ello se establece la consistencia de la textura de las asociaciones y motivos verbales y conceptuales a lo largo de los siglos. «Avez-vous un texte?», fue la insistente pregunta que el famoso positivista Fustel de Coulanges acostumbraba a formular a sus alumnos cuando éstos hacían una afirmación histórica. El estudioso de la semántica histórica debe preguntar: «¿Tiene usted muchos textos?», pues sólo una gran cantidad de ellos capacita a uno para visualizar su modelo recurrente. Comprendo que el arte medieval de la tapicería (que Péguy ha revivido

en literatura), con su posibilidad de mostrar un motivo constante junto con el laberinto de ramificaciones entrelazadas, sería un medio más adecuado de tratamiento que la disposición necesariamente lineal de las palabras del lenguaje. Y, en cualquier caso, me veré obligado, en las notas, a anticipar o recapitular los acontecimientos que no puedan tratarse en su lugar histórico.

Di con el problema de la *Stimmung* (que los germanistas han tratado de manera bastante inadecuada) cuando estaba trabajando en el de «*Milieu y Ambiance*», del cual lo considero un paralelo; ha sido necesario, en algunos casos, ocuparse de las mismas expresiones en ambos estudios, aunque he tratado de evitar al máximo las duplicaciones. Aquí, como en el estudio complementario, «me tomo la palabra en serio»: el desarrollo del pensamiento siempre se muestra junto con el desarrollo del uso de la palabra: de hecho, es el desarrollo del pensamiento el que, creo, provoca la innovación lingüística, mientras que por otro lado la conservación del pensamiento se delata a sí misma en el conservadurismo lingüístico. En ambos estudios se hace más hincapié en la conservación del material léxico que en su renovación: *Stimmung* es en último término un eco de palabras griegas, lo mismo que *ambiente, ambiance* lo son del *περιέχον* griego. Estas ecuaciones no son más sorprendentes que las del francés *il est — ils sont* — indoeuropeo **esti — *sonti*, aunque hasta ahora los estudiosos de la lingüística han mostrado más interés en el segundo tipo, es decir, en los modelos morfológicos en que se han vertido los contenidos ideológicos de la civilización occidental, que en las expresiones de los contenidos mismos. Es un hecho que las palabras abstractas más corrientes tienen un trasfondo psicológico y religioso grecolatino, por muy alemanas que parezcan: un trasfondo que no siempre se ha investigado como se hizo en el caso de *ἐλεημοσύνη* > *misericordia* > *Barmherzigkeit*.

En cuanto a la continuidad histórico-lingüística concreta desde la Grecia y la Roma antiguas a través de la Edad Media cristiana hasta nuestra secularizada civilización moderna, uno puede más bien aprender de los historiadores de la religión y la filología que de los comparativistas lingüísticos «de mentalidad sistemática» que tan poco interesados están en el abolengo filosófico y religioso del pensamiento moderno. Siempre recordaré las palabras de un colega mío alemán, historiador del arte, que tenía convicciones ateas: un día, mientras daba largas zancadas arriba y abajo en el aula en que junto a sus alum-

nos se estaba ocupando de los elementos cristianos de nuestra civilización, se paró en seco y, mirando las antiguas alfombras que había estado pisando, confesó de mala gana: «El cristianismo es como estas buenas alfombras viejas: cuanto más las pisoteas, menos se destiñen». Y hasta cierto punto la experiencia de un lingüista dedicado a la semántica histórica debe de ser similar, siempre descubriendo un antiguo «tapiz religioso» de origen greco-romano-cristiano.

Ahora bien, el procedimiento del continuo redescubrimiento del mismo patrón de pensamiento que se repite en tantas manifestaciones de la vida lingüística y cultural a lo largo de los siglos quizá sorprenda al lector por banal y tedioso. Tal vez yo podría resumir el extenso estudio que sigue con estas palabras: el concepto pitagórico de armonía del mundo fue revivido en la civilización moderna cada vez que revivió el platonismo; y la palabra alemana *Stimmung* es una de esas reviviscencias. De ahí que se pudiera prescindir de los innumerables textos que he elegido para ilustrar este desarrollo. Que yo haya preferido dar un largo rodeo se debe a mi creencia de que el requisito más importante para la comprensión histórica es la reactivación de tales conceptos de alcance cósmico, los cuales deben buscarse en todos los rincones y recovecos de nuestros idiomas y de nuestra civilización. No es el hecho de que cierto concepto tuviera suma importancia en cierta civilización lo que más interesa, sino la manera en que estuvo presente en diversas épocas: la manera en que su influencia se dejaba sentir en detalles. Enunciar una verdad histórica sobre un concepto filosófico no basta. De hecho, tales enunciados sumarios intentan con demasiada frecuencia que uno quite importancia al concepto, evite su impacto, haga que se evapore. Los conceptos deben tomarse en serio: como evidentemente trato yo de hacer en los siguientes capítulos. El lector será invitado a demorarse en una idea continuamente reelaborada durante montones de páginas, sin preguntar con impaciencia: «Bueno, ¿y qué?», sino más bien preguntándose: «Pero ¿cómo?». Se le invitará a meditar, no a tabular, o, como dice Goethe, a «pensar de nuevo lo una vez pensado»; «a reconocer lo una vez conocido», en palabras del filólogo Böckh.

Es verdad que el tratamiento del tema particular de la armonía del mundo entraña un peligro especial: que el hábito armonizador del pensamiento que históricamente subyace a este concepto invada los procesos mentales del semanticista histórico que trata de estudiar

la concepción y que, al seguir la huella de las palabras, éste se sienta tentado a suponer que los desarrollos semánticos están ya, o *todavía*, presentes en un momento particular, sólo porque él conoce la curva completa, el antes y el después, del desarrollo. Diagnosticar la vitalidad, la fuerza emocional de una concepción en un momento histórico particular no es fácil (las palabras pueden ser reminiscencias petrificadas). Un analista histórico como el profesor Lovejoy, por ejemplo, tendería quizás a distinguir muchas más *diferencias* en el uso léxico de las que he sido capaz de ver yo, que, por hábito natural, haría más hincapié en los puentes que conectan los diecisiete significados de «naturaleza» en el siglo XVIII que en los abismos entre ellos. Admito sin reservas que la actitud sintética puede constituir un grave peligro, el cual se duplica en un estudio sobre la *musica mundana*, con respecto a la cual ningún oído mortal puede jamás pretender que es fríamente objetivo; pues la música del mundo es lo que quizás se podría expresar con un neologismo alemán: *der Seelenheimatlaut*, la música de la nostalgia del hombre ansioso por volver a su casa-cielo. Y, no obstante, una actitud demasiado intelectual hacia una de las concepciones cósmicas más arrebatadoras jamás imaginadas sería un sacrificio innecesario, si no imposible, a la impasibilidad erudita. En nuestra república de las letras tenemos demasiados eruditos cuya abstracta frialdad es debida en buena medida a su falta de fe en lo que han elegido estudiar, y yo tengo la sensación de que el erudito no puede retratar adecuadamente lo que no ama con todas las fibras de su corazón (e incluso un «amor odio» sería mejor que la indiferencia); yo estoy con Fedro en el *Banquete* cuando habla de Eros: ὁ γὰρ χρὴ ἀνθρώποις ἡγεῖσθαι παντὸς τοῦ βίου.

Además de a los diferentes estudiosos que han contribuido a este trabajo, quiero dar las gracias a la Dra. Anna Granville Hatcher (que fue la primera en advertir que lo que en origen fue una nota en mi artículo «*Milieu and Ambiance*» debería más bien convertirse en un artículo independiente) por sus perspicaces críticas, que para ella son una necesidad y para el criticado una maravillosa ayuda¹.

Es un hecho que un término como el alemán *Stimmung* es intraducible. Esto no significa que frases tales como *in guter (schlechter) Stimmung sein* no podría verse fácilmente en fr. por *être en bonne (mauvaise) humeur*, en ing. por *to be in a good (bad) humor, in a good (bad) mood*; *die Stimmung in diesem Bilde (Zimmer)* por *l'atmosphère de ce tableau (cette chambre)*¹ o *l'ambiance...*; *Stimmung hervorrufen* por *to create, to give atmosphere, créer une atmosphère*; *die Stimmung der Börser* por *l'humeur, le climat de la bourse*; *für etwas Stimmung machen* por *to promote*; *die Seele zu Traurigkeit stimmen* por *disposer l'âme à la tristesse*, etc. Pero lo que falta en los principales idiomas europeos es un término que exprese la unidad de sentimientos experimentados por el hombre ante su entorno (un paisaje, la naturaleza, otro ser humano) y comprenda y suelde lo objetivo (fáctico) y lo subjetivo (psicológico) en una unidad armoniosa. El muy citado dicho del franco-suizo Amiel, «*Le paysage est un état d'âme*»², se hace patente más bien a través del análisis que consigue tender un puente sobre el dualismo fundamental que le impone su lengua romance y que su panteísta alma germánica querría superar: para un alemán, *Stimmung* está fundida con el paisaje, el cual a su vez está animado por el sentimiento del hombre: es una unidad indisoluble en la que hombre y naturaleza están integrados. Un francés no puede decir ni **l'humeur d'un paysage* ni **mon atmosphère* (al menos sin

justificación expresa)³, mientras que el alemán tiene a su disposición «la *Stimmung* de un paisaje» y «mi *Stimmung*». Y en la palabra alemana hay asimismo una relación constante con *gestimmt sein*, «estar afinado», que, con su referencia a una relativa solidaridad o acuerdo con algo más amplio (una persona, un paisaje, está afinado con respecto a «algo»), la diferencia de *state of mind*, *état d'âme*, *Gemütszustand*, y presupone un todo del alma en su riqueza y variabilidad; cuando Hegel, en sus *Vorlesungen über Ästhetik*, III, 424, define los contenidos de la poesía lírica, en la frase: «Die flüchtigste *Stimmung* des Augenblicks, das Aufjauchzen des Herzens, die schnell vorüberfahrenden Blitze sorgloser Heiterkeiten und Scherze, Trübsinn und Schwermuth, Klage, genug die ganze *Stufenleiter der Empfindung* wird hier in ihren momentanen Bewegungen oder einzelnen Einfällen über die verschiedenartigsten Gegenstände festgehalten, und durch das Aussprechen dauernd gemacht», la palabra *Stimmung* evoca el más fugitivo de los humores, pero dentro del marco de «toda la escala de sentimientos»⁴. Análogamente, Schopenhauer (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, I, 3, 51) puede escribir: «die *Stimmung* des Augenblickes zu ergreifen und im Liede zu verkörpern ist die ganze Leistung dieser poetischen Gattung» (es decir, la poesía lírica); de nuevo (I, 3, 38), al adscribir el sentimiento de armonía a la eliminación de la *Wille* del hombre y su sustitución por el *Erkennen*, emplea la misma palabra para denotar un *Gestimmtsein* general: «Innere *Stimmung*, Übergewicht des Erkennens über das Wollen, kann unter jeder Umgebung diesen Zustand hervorrufen ... aber erleichtert und von aussen befördert wird jene rein objektive *Gemüthsstimmung* durch entgegenkommende Objekte»⁵.

Tal es el alcance de la palabra alemana: desde la fugitiva emotividad hasta una comprensión objetiva del mundo. Más aún, en la palabra, debido a su origen, hay, como indicaremos, una constante connotación musical que en la escritura moderna puede revivirse en cualquier momento: E. R. Curtins, al escribir en su *Frankreich*, p. 152, sobre París, dirá: «Alle diese Kontraste sind ... befasst in einer *Einheit von Atmosphäre und Stimmung*, worin die Anmut heiterer Gärten, das naive Kleinleben der Strasse, die geschwungene Folge der Seinebrücken, ... die so verschiedene Eigenart der einzelnen Stadtviertel zusammenklingen. Paris ist nicht nur eine Stadt, es ist auch eine *Landschaft* aus Wasser, Bäumen, Rasen, und sie hat ihren eigenen Himmel, dessen zart abgetönte Farben mit den blassen grauen und gelblichen Tönen der Häuser zusammenstimmen». La potencial musicalidad de la familia léxica es como

un *basso ostinato* que acompaña a la connotación intelectual de «unidad del paisaje y los sentimientos por él provocados».

Si ahora tenemos que ahondar en los fundamentos históricos de *Stimmung*, nos encontramos con el sorprendente hecho de que la palabra alemana, por muy individual que pueda ser su uso hoy en día y por muy amplio que sea su alcance semántico, está simple y claramente en deuda con la tradición global antigua y cristiana que se halla en el fondo de todos los principales idiomas europeos. El alemán ha hecho que su talento (en el sentido bíblico) original fructifique de una manera individual, pero el talento mismo que ha heredado es idéntico al de los demás pueblos de Occidente. Es significativo que *Stimmung* en su significado actual de «humor cambiante del momento» sea más fácilmente traducible a otros idiomas (ingl. *mood*, *humor*, *temper*, etc.), mientras que la *Stimmung* que se extiende, y une, a un paisaje y al hombre no encuentra ningún equivalente pleno: es precisamente el segundo, el desarrollo semántico tan «específicamente alemán», el que se origina en la tradición europea global e internacional. Originalmente la palabra no sugería un estado cambiante, temporal, sino más bien una «afinación» estable del alma, y con este significado —aunque ni S. Singer (*Zeitschrift für deutsche Wortforschung*, III y IV) ni F. Mauthner (*Wörterbuch der Philosophie*, prefacio) lo mencionen en su tratamiento de *Stimmung*— era evidentemente un calco lingüístico (*Bedeutungslehnwort*) de palabras latinas como *temperamentum* (*temperatura*) y *consonantia* (*concordia*), que significan un «estado de ánimo armonioso». Aquí nos hemos de ocupar de una antigua textura semántica formada principalmente por dos hebras; en las siguientes líneas trataremos de destejer lo tejido en el pensamiento antiguo y medieval: las ideas de la «mezcla bien temperada» y de la «consonancia armónica», que se funden en la unidad global de la armonía del mundo.

Es al pensamiento armonizador de los griegos (que, en lugar de ser acusado por los críticos modernos de una falta de análisis que impide el progreso en las ciencias naturales, debería entenderse en su cualidad poética, en su poder de hacer poético el mundo) al que debemos la primera imagen del mundo visto en una armonía que tiene por modelo a la música, un mundo que se parece al laúd de Apolo: visto porque para los griegos *idéa* y *εἶδος*, *Denken* y *Anschauung*, eran una sola cosa; esto, por supuesto, contrastaba con la imaginación de los judíos tal como se expresa en las Escrituras: en éstas, aunque las cosas vistas

abundan, son inmediatamente puestas al servicio del Dios invisible mismo. Probablemente, no fueron sólo los «llamados pitagóricos» (para emplear la expresión que E. Frank, en su libro *Plato und die sogenannten Pythagoreer* [Halle, 1929], tomada de Aristóteles para designar a científicos posteriores de hacia el 400 a. C. que atribuían sus descubrimientos científicos al mítico Pitágoras), sino Pitágoras mismo quien supuso una cuádruple armonía en el mundo. Ésta tenía que ser cuádruple porque su pensamiento estaba invadido por el «sagrado τετρακτύς»: la armonía de las cuerdas (y de la cuerda), del cuerpo y el alma, del Estado, del cielo estrellado; y esta idea ha estado viva allí donde se ha sentido la influencia de Pitágoras, desde Platón, Ptolomeo y Cicerón hasta Kepler, Athanasius Kircher y Leibniz. Los pitagóricos separaron la ciencia de la mitología menos que otros pensadores de la primera época de la filosofía y la ciencia griegas (siglos VI-V a. C.), y fue este enfoque «teológico» el que luego granjeó a sus especulaciones las simpatías de la era cristiana. Se ha sugerido que el culto a Apolo, el dios con el laúd como atributo, inspiró el símil musical de Pitágoras y que los «pitagóricos reales» eran probablemente una secta órfica. Observando la asombrosa regularidad del movimiento de las estrellas, quizá llegaron a imaginar una armonía musical en éstas: los siete planetas eran comparables a las siete cuerdas del heptacordo de Terpanandro (ca. 644 a. C.) y los (supuestos) sonidos de las esferas que giran en torno al centro a diferentes distancias a los siete intervalos de este laúd; las distancias entre las mismas esferas eran «tonos». La armonía del mundo aparecía como una armonía musical, inaccesible a los oídos humanos, pero comparable a la música humana y, en tanto que reducible a números (τὸν ὅλον οὐρανὸν ἁρμονίαν εἶναι καὶ ἀριθμὸν), accesible en cierto grado a la razón humana. A pesar del hecho de que el símil armonía del mundo/armonía musical derivaba (hablando históricamente) de un instrumento humano⁶, los pitagóricos invirtieron el orden al admitir que el laúd humano (tal como se imaginaba en manos del dios Apolo) era una imitación de la música de las estrellas; las actividades humanas tenían que seguir el modelo de las actividades divinas, es decir, de los procesos de la naturaleza: el arte humano en especial tenía que ser una imitación de los dioses, es decir, de la razonable naturaleza. Así, constataremos un flujo continuo de metáforas de la esfera humana (y divina) a la naturaleza y vuelta a las actividades humanas, las cuales se considera que imitan el orden y la armonía de la naturaleza.

Una concepción claramente idealista del mundo, opuesta al materialismo de la filosofía natural jónica, se había apoderado de un símbolo visual (y acústico) a fin de hacerse entender.

En un sistema como el de Heráclito, el símbolo visual lo complicaba la dialéctica de los contrastes integrados, παλίντροπος (var. παλίντονος) ἀρμονίη ὅκωσπερ τόξου καὶ λύρης; la armonía domina, pero una armonía que comprende la disensión y el antagonismo como una síntesis está más allá de la tesis y la antítesis (una idea por la que Hegel está en deuda con Heráclito). El laúd y la flecha son parecidos en la forma; este hecho y el hecho de que ambos sean atributos de Apolo son para Heráclito sintomáticos de la facilidad con que la disensión (la flecha)⁷ puede convertirse en armonía: pues el nombre del arco (βίος) es vida (βίος), y el de su obra, muerte⁸. La mente griega ha podido ver la armonía en la discordia, ver el triunfo de la «sinfonía» sobre las voces discordantes. Una frase como la de Filolao (Diels, n° 32, B 10), ἀρμονία δὲ πάντως ἐξ ἐναντίων γίνεται, ἔστι γὰρ ἀρμονία πολυμυγέων ἔνωσις καὶ δίχα φρονεόντων συμφρόνησις, es típica en su tema del control impuesto a lo discordante; la paradójica expresión δίχα φρονεόντων συμφρόνησις, «el hacer concordante lo discordante» nos pone ante dos fuerzas antagonistas de unificación armoniosa y multiplicidad discordante, pero la συμφρόνησις, el «pensar-junto» es triunfante, lo discordante es sometido a ello (la misma expresión lingüística refleja la lucha con el caos y el triunfo del cosmos). No es de extrañar que el oportuno análisis lingüístico de la vida cósmica se haya conservado en los siglos siguientes. En los romanos encontramos expresiones del tipo *concordia discors* (Plinio)⁹, dicha del calor y la humedad; *rerum concordia discors* (Ovidio, Horacio), *dissimilium concordia quam vocant ἀρμονίαν* (Quintiliano); a las cosas se les hace también «sentir» en los discípulos de Grecia. Tampoco son éstos ejemplos aislados de la tendencia a dotar de sentimientos humanos al universo: la simpatía (la capacidad humana de sufrir con el prójimo) se atribuye a las estrellas en una especie de empatía cósmica (el «kosmischen Einsfühlen» que Max Scheler, *Wesen und Formen der Sympathie*, p. 95, ha considerado característico del pensamiento occidental). En Posidonio, si hemos de creer a K. Reinhardt (*Kosmos und Sympathie*, p. 54), la simpatía (en escritores posteriores expresada por συμπάθεια, συγγένεια, σύμποινα) se convierte en un principio cósmico de la cohesión del mundo; y Dión de Prusa, en una oración política cuyas ideas se han transmitido a San Agustín (cfr. H. Fuchs: *Augustin und der*

antike Freidengedanke), contrasta la *ὁμόνοια*, la concordia de los elementos, la naturaleza y los animales, con el egotismo (*πλεονεξία*) del hombrecillo y sus comunidades.

En un universo animado de tal modo por los sentimientos humanos (modelados según los divinos), la música parecía expresar óptimamente las profundidades internas de la naturaleza humana y cósmica. La posición central de la música en el pensamiento griego (un arte sumamente descuidado por los estudiosos de la antigüedad en comparación con las artes plásticas de los griegos, de las cuales tantos restos han llegado hasta nosotros) ha sido descrita por E. Frank: el *ποιητής* era para los griegos el tipo del Creador, que era poeta y compositor (es decir, músico) al mismo tiempo, mientras que el escultor era meramente un *δημιουργός*, un artesano, peligrosamente próximo al mero técnico, el *βάναντος*. Frank recorre la historia de la música griega desde su período litúrgico, clásicamente medido, del *melos* (desarrollo lineal de la melodía) y el *enarmónico* (la distinción de cuartos de tono, un refinamiento que nuestros oídos, entrenados solamente para la música diatónica, ya no pueden apreciar), hasta el cromatismo, más tarde diatonismo y la música absoluta, es decir, la música sin palabras que es descriptiva de las emociones humanas. Después de que Damon (siglo V), un matemático y estadista, hubiera reconocido en la música el principal pilar del Estado (cualquier innovación musical puede estremecerlo de arriba abajo), el primer filósofo que tomó nota de la incrementada importancia de la música es Demócrito (ca. 430-400), el cual, colocándola como una disciplina separada junto con la aritmética, la astronomía y la geometría, se convirtió, por así decir, en el fundador del *quadrivium* medieval. Demócrito expresó el sentimiento de su tiempo al afirmar que la esencia y la felicidad de la humanidad consisten en la «armonía». Arquitas, el amigo pitagórico de Platón, buscó (después de 400 a.C.) la esencia del alma individual, lo mismo que del alma del mundo, en los tonos de la música, y trató de establecer las leyes físicas exactas que subyacen a este arte (la relación entre la longitud de las cuerdas y la altura de los tonos: la proporción 2 : 1 produce la octava, 3 : 2 la quinta, 4 : 3 la cuarta, etc.). En su teoría encontramos una explicación no sólo de la diferencia entre los sonidos, sino también del movimiento, determinado por las matemáticas, de los cuerpos celestes cuantitativos; su origen, según Frank, se remontaba no a Pitágoras o los pitagóricos más antiguos, sino a los

«llamados pitagóricos», probablemente al mismo Arquitas, el cual, como muchos científicos, *probó* su armonía matemática de los cuerpos celestes¹⁰. Aunque en origen inspirado por la teología, este constituye uno de los más grandes descubrimientos científicos; siglos más tarde fue exhumado por Kepler, que, en 1618, lo encontró en las *Harmonice* de Ptolomeo, es decir, en una reelaboración tardía («un sueño pitagórico», como él dice) de las ideas arquitianas compiladas 1.500 años antes de él y que corroboran su propia investigación independiente durante veintidós años. Platón evidentemente conocía y apreciaba la grandeza de este hallazgo, que probablemente había sido realizado en su tiempo: al final de las *Nomoi* enuncia los dos principios básicos de que el alma inmortal es anterior y superior a todos los desarrollos corporales y de que hay un *Noûs* en las costelaciones: «El hombre debe por tanto apropiarse de las rigurosas ciencias matemáticas cuya estrecha relación con la música debe haber aprehendido a fin de comprender su uso en la educación armoniosa de su carácter y de la conciencia moral y jurídica».

Platón, en el *Timeo*, utiliza los exactos esquemas de Arquitas para un fin puramente especulativo, la construcción de una nueva cosmogonía en torno a estas especulaciones numéricas. Donde mejor puede verse cómo se funden el alma del mundo (un concepto religioso), la regulación del cosmos (un concepto de la física), la armonía del mundo (un concepto musical) y el alma del hombre (un concepto filosófico) es quizá en este diálogo (cfr. la introducción de A. Rivaud a la edición de la *Association Budé*, X). En él, puesto que el alma es en general la causa de la vida y la vida se manifiesta mediante movimientos regulares ordenados en vistas de un propósito, el alma del mundo, la primera y más antigua creación del Demiurgo, es el principio del movimiento ordenado en el universo; de manera que el alma del mundo garantiza el orden de los cielos, y de la teología hemos pasado a la astronomía y la física. El alma del mundo, identificada con la esfera celeste y su fuerza motriz, es ella misma el resultado de una mezcla, en manos del Demiurgo, de una esencia indivisible, eternamente estable (el Uno, el Mundo de las Ideas o las Formas Eternas), y la esencia divisible y visible, transitoria; una mezcla de elementos a la que se ha añadido, en una segunda mezcla, el mismo producto, que contiene los elementos divisibles e indivisibles, de la primera mezcla: los tres elementos (para Platón son tres) están mezclados en una proporción

$$A, B, C. \left(= \frac{A}{2} + \frac{B}{2} \right)^2$$

en la que lo divisible ha sido unido «a la fuerza» por el Demiurgo con lo indivisible para formar una *armonía*. El compuesto así formado fue dividido por él en siete partes que mantienen entre sí la relación 1 : 2 : 4 : 8 o 1 : 3 : 9 : 27, y ahora hemos vuelto de la metafísica a las matemáticas¹¹. A partir de las dos progresiones el Demiurgo ha formado la serie de siete miembros: 1, 2, 3, 4, 8, 9, 27; éste es el «gran tetraktys» que los antiguos representaban como los dos brazos de una lambda:

$$\begin{array}{cc} 8 & 27 \\ 4 & 9 \\ 2 & 3 \\ 1 & \end{array}$$

Los intervalos entre estos miembros se han rellenado aplicando dos μεσότητες, la media aritmética y la armónica. A fin de definir el intervalo entre dos miembros consecutivos, Platón ahora utiliza la música: cada miembro es un sonido (φθόγγος) de la escala. El número mayor no corresponde al número de vibraciones como en la acústica moderna, sino a la localización en el laúd: la cuerda más alta (ὑπάτη) da el sonido más bajo. El problema de la armonía consiste, pues, en «unificar» y «rellenar» los intervalos de la escala con términos que mantengan relaciones definidas con la serie original. Esta operación se llama ἀρμόττειν, armonización, y el resultado es una ἀρμονία. La elección de los números que determinan los intervalos es efectuada, no por observación, sino por un razonamiento *a priori*. Esta serie así deducida y que abarca todas las escalas posibles es mucho más larga que la utilizada en la escala musical: debe serlo, pues representa el alma del mundo que supera en armonía todas las limitadas escalas producidas por los imperfectos instrumentos humanos. La ἀρμονία οὐ διὰ πασῶν, el intervalo de octava de cinco tonos y dos λείμματα (residuos), que representa dos tetracordos, utiliza sólo la proporción 1 : 2, mientras que la armonía celeste llega a 27. Estos intervalos contruidos *a priori* no son, permítasenos recordarlo, tonos susceptibles de percepción sensible, sino consonancias numéricas absolutas (cfr. también *República*, 531c). Así, el elemento de los números, que garan-

tiza al cosmos belleza, orden y medida, es el único elemento importante y duradero del alma del mundo y, en consecuencia, del alma humana: una belleza oculta al hombre mortal, aunque aprehensible por el filósofo y el musicólogo con formación matemática. El hombre debe regular sus sentidos por el *nous* que subyace a la revolución de las esferas celestes y enderezar la irregularidad y el desorden con vistas a alcanzar la armonía. «La armonía, que tiene movimientos afines a las revoluciones periódicas (περίοδοις) del alma, es, para quien mantiene una relación inteligente con las Musas, no útil para el placer irracional como hoy en día parece, sino que ha sido dada por las Musas como un aliado del alma para el orden (εἰς κατακόσμησιν καὶ συμφωνίαν) y el unísono en la revolución periódica del alma que se ha hecho desordenada (ἀνάρμοστον)» (*Timeo*, 47d).

A fin de comprender adecuadamente el significado completo de tales frases, uno debe tener en cuenta las resonancias cósmicas de las palabras clave utilizadas por Platón para describir la armonía musical: los περίοδοι son los períodos en la vida del alma, que son comparables con aquellas revoluciones celestes que producen la armonía de las esferas; la συμφωνία es el orden introducido en el alma por la música, un orden que restablece el orden del cosmos; la ἀρμονία es el resultado de estar bien ensamblado, bien ajustado («Ebengesang» es el equivalente de Goethe en *Satyros*); y el alma que realmente entiende la música no sólo «goza» de forma hedonista, sino que entiende el *nous* de las Musas, la belleza del orden. Todo el cosmos está basado en números; la relación de amistad entre los cuatro elementos es mantenida por números ordenados por Dios (32b-c). Las formas están conectadas con números, pues los cuatro elementos se originan en triángulos numéricamente determinados: la corporeidad característica de la materia se basa en la limitación de planos; en los triángulos se originan las formas geométricas que corresponden a los elementos (el cubo a la tierra, la pirámide al fuego, etc.). La belleza numérica de la creación, y su origen, no podían dejar de atraer a los cristianos, que en el *Liber sapientiae* (el mismo influido por el pensamiento griego) podían leer: «Sed omnia in mensura, et numero, et pondere disposuisti» (II, 21).

En *Gorgias* 507e, Sócrates hace suya la teoría pitagórica de que el cielo y la tierra, Dios y el hombre, están vinculados por una proporción geométrica y «por tanto» el universo es llamado un cosmos. En *República* 617b, encontramos la armonía de las esferas poéticamente

explicadas por su revolución sobre el huso de la Necesidad¹². En cada una de las esferas hay una sirena que emite su propio sonido (φωνήν μίαν... ἓνα τόνον); y las voces de las ocho sirenas cantando juntas¹³ producen la armonía (μίαν ἁρμονίαν συμφωνεῖν). Aunque Platón, en una observación de pasada en el *Cratilo* (405d) hecha con la intención de ilustrar la técnica del procedimiento etimológico, conecta al individual y tradicional dios Apolo con la armonía del mundo (donde su ejemplo etimológico es: Apolo = ἀ «juntos» + πόλος, πόλησις «giro», «rotación» [de las esferas; pues Apolo ἁρμονία τινὶ πολεῖ ἅμα πάντα, es decir, preside la armonía del mundo]), en sus especulaciones cosmológicas serias habla sólo en términos de un alma del mundo como un principio general (un concepto que no se encontraba antes de él y que fue rechazado por Aristóteles; cfr. Frank), un principio que está fuera de los seres corpóreos particulares y que tiene su sede en medio del universo que él invade y abarca (de manera que es el περιέχον en que se origina ambiente; cfr. mi «*Milieu and Ambiance*», *passim*). Esta alma del mundo es también identificable con la luz y con el bien (ἀγαθόν); de ahí, posteriormente, las teorías emanacionistas de los neoplatónicos. Con estas teorías se crea un nuevo mito, un mito que estriba en una base científica, pero no identificable con la ciencia; como Goethe ha dicho (*Farbenlehre*, citado por Frank, p. 15): «Plato verhält sich zur Welt wie ein seliger Geist, dem es beliebt auf ihr einige Zeit zu herbergen. Es ist ihm nicht sowohl darum zu tun sie kennen zu lernen... Er dringt in die Tiefen, mehr um sie mit seinem Wesen auszufüllen, als um sie zu erforschen».

El mito propició la identificación del alma del mundo y la armonía del mundo; una armonía que no cabía encontrar en los elementos de los cuerpos (esto habría sido filosofía democritea, a la que Platón se opone en el *Fedón*), sino armonía incorpórea, matemática. El alma humana no podía modelarse más que sobre el alma del mundo, en esta filosofía que proyecta las cualidades humanas en el cosmos únicamente para conseguir que las cosas humanas se guíen por fuerzas cósmicas: la regresión de lo macrocósmico a lo microcósmico era típica de la filosofía griega (Frank, p. 319); por consiguiente, el alma humana debe también basarse en números. Aristóteles, en su *Poética*, parece atribuir a los pitagóricos la idea de que el alma es o tiene armonía (Boyancé: *Le culte des Muses chez les philosophes grecs* [París, 1937], p. 117). El pitagórico Simmias, en el *Fedón* de Platón (85e) —y en este caso es refutado por

Sócrates— afirma que el alma es armonía: tiene la misma relación con el cuerpo que la armonía, igualmente invisible, tiene con el laúd. El concepto del «laúd del alma» con que tan a menudo nos encontraremos es aquí inminente¹⁴. En aquellos fragmentos de Filolao que se basan en Platón (Diels, n° 32, B 6-II; 22) encontramos frases tales como: «El alma está fijada al cuerpo por el número y por la inmortal armonía incorpórea ... El alma ama al cuerpo porque sin él no podría utilizar los sentidos; separada del cuerpo lleva una vida incorpórea en el mundo» (este fragmento sólo se conserva en el latín de Claudiano Mamerto: «anima inditur corpori per numerum et immortalem ... convenientiam»). La palabra *convenientia* es el equivalente de «armonía» (que encontraremos en Cicerón). El número obtiene dentro del alma humana y «ensambla todas las cosas con la percepción de éstas»; y todas las cosas divinas, demoníacas y humanas, más específicamente los actos humanos, palabras, prácticas técnicas y música, están bajo la influencia de esa *ἀρμονία* en la que no hay huellas de engaño ni envidia, como hay en lo ilimitado e irracional. Era lógico transferir este enfoque matemático-armónico a la vida del hombre en la comunidad. Arquitas, tras especulaciones matemáticas y musicales, llegó a ver un «canon» de vida en el hallazgo de un criterio (matemático): un modo de evitar la disensión y de incrementar la concordia entre ricos y pobres. Con ello se logra la transición a la vida del Estado (Diels, n° 35, B 3). La amistad es también una ejecución musical que consiste en la afinación de dos almas. Aristóteles, en general tan opuesto al platonismo y al pitagorismo (en *De coelo* II, 291, rechaza la teoría platónica de la armonía del mundo), tuvo que ceder a la moda de la música y emplear el símil musical: según él, la amistad perfecta se da con otra persona más que con dos, y la auténtica amistad estriba en el acuerdo de almas y espíritus. Esta enseñanza se transmitirá a los Padres de la Iglesia (p. ej., San Juan Crisóstomo, en su elogio de la amistad, explica la cítara como amor, los sonidos producidos por ella como las palabras de la amistad, al músico que genera la *ἀρμονία* y la *συμφωνία* como el poder del amor¹⁵; cfr. L. Schrade, VII, 249), luego a pensadores renacentistas como Castiglione y, finalmente, a los entusiastas del culto a la amistad del siglo XVIII, que se explayaban sobre la afinación (*sich stimmen*) de dos almas gemelas¹⁶.

Con toda lógica los pitagóricos consideraban que la música tenía efectos curativos sobre el cuerpo y el alma. Según Boyancé, la concep-

ción pitagórica se centraba en el efecto del encantamiento musical (particularmente el de la música religiosa) sobre los procesos catárticos en el hombre. La canción mágica de Orfeo ofrecía en sí misma una catarsis estética y filosófica; el arte y la filosofía también, en los pitagóricos, eran vistos como musicales (Platón, *Fedón*: ὡς φιλοσοφίας μὲν οὐσης μεγίστης μουσικῆς; cfr. Boyancé, p. 262), y por tanto capaces de curar y de mitigar el exceso de las pasiones (por eso los griegos convocaban a las Musas para que presidieran toda la παιδεία, es decir, la cultura griega). Como L. Edelstein escribe en el *Bulletin of the History of Medicine*, Suplemento I, pp. 23 s.:

Está claro que en tal teoría los factores corporales y psíquicos se conjugan de un modo peculiar ... Al mismo tiempo se implica un elemento moral: el deseo insano es el deseo incontrolado ... Las mismas consideraciones para el cuerpo y el alma, la misma combinación de preceptos y prohibiciones parecen ser características del tratamiento pitagórico de las enfermedades ... Si la salud, la retención de la forma, cambia en enfermedad, la destrucción de la forma, el cuerpo necesita purificación a través de la medicina lo mismo que el alma enferma necesita purificación a través de la música.

Con su concepto de la pureza y la armonía sagradas (que luego debieron de atraer a los cristianos), el médico pitagórico curaba el alma tanto como el cuerpo; para él la salud era armonía, la «afinación» adecuada del cuerpo y el alma. Teofrasto afirma que los dolores de gota en la cadera, lo mismo que las mordeduras de serpiente, se curan tocando la flauta; para Demócrito la flauta es el remedio para muchas de las dolencias transmitidas por la carne. Gelio, que recoge estas afirmaciones, añade: «tan estrecha es la conexión entre los cuerpos y las mentes de los hombres y por tanto entre los trastornos físicos y mentales y sus remedios». Diocles sostiene que uno tiene que entender el consuelo amistoso como un encantamiento (ἐπασιδή), pues detiene el flujo de la sangre cuando la persona herida está atenta y, por así decir, conectada con la persona que le habla (cfr. Edelstein, *op. cit.*, vol. I, p. 235). Es a través de tales teorías como podemos entender las frecuentes escenas de Shakespeare o Lope en las que un humor triste (melancolía) es consolada por la eficacia de la música preparada por un amigo o un sirviente comprensivos.

El alma sana es «sinfónica», es decir, armoniosa. Estobeo explica el ὁμολογουμένως τῇ φύσει ζῆν del estoico Zenón: τοῦτο δ' ἐστι καθ' ἓνα λό-

... ὡς τῶν μαχομένων ζώντων κακοδαμονούντων, que Cicerón traduce como «convenienter natura vivere»; cfr. Arnim: *Stoicorum veterum fragmenta*, I, n° 179.

En la *República* IX, 591d, Platón establece el paralelismo cuerpo individual/alma individual/*polis*, donde los tres son predicados del orden y la templanza. Hay en el hombre mismo una πολιτεία, la cual le ordena mantener su cuerpo afinado con la armonía de su alma, «si tiene verdadera música en él» (de la expresión «tener música en uno mismo» nos ocuparemos más tarde): τὴν ἐν τῷ σώματι ἀρμονίαν τῆς ἐν τῇ ψυχῇ ἕνεκα συμφωνίας ἀρμοστούμενος φανεῖται... ἐάνπερ μέλλῃ τῇ ἀληθείᾳ μουσικῶς εἶναι. En la *República* IV se prohíbe toda innovación en música; uno no puede alterar las leyes de la música sin hacer que se tambaleen los fundamentos del Estado¹⁷.

La teoría pitagórica de la armonía de las esferas la conservaron los romanos y fue transmitida por su mediación a los cristianos; el documento más importante en relación con esto es aquel tan querido para Dante (cfr. *Par.* I, 18): el *Somnium Scipionis* de Cicerón, que contiene el siguiente diálogo entre Escipión Emiliano y Escipión el Africano (v, 18-19):

Quid? hic... quis est, qui complet aures meas tantus et tam dulcis sonus? Hic est... ille, qui intervallis coniunctus imparibus, sed tamen pro rata parte, ratione distinctis, impulsu et motu ipsorum orbium efficitur et acuta cum gravibus temperans varies aequabiliter concentus efficit... Illi autem octo cursus, in quibus eadem vis est duorum, septem efficiunt distinctis intervallis sonos, qui numerus rerum omnium fere nodus est. Quod docti homines nervis imitati atque cantibus aperuerunt sibi reditum in hunc locum, sicut alii, qui praestantibus ingeniis in vita humana divina studia coluerunt. Hoc sonitu oppletae aures hominum obsurduerunt. Nec est ullus hebetior sensus in vobis, sicut ubi Nilus ad illa, quae Catadupa nominantur, praecipitat ex altissimis montibus, ea gens, quae illum locum accoluit, propter magnitudinem sonitus sensu audiendi caret. Hic vero tantus est totius mundi incitatisima conversione sonitus, ut eum aures hominum capere non possint, sicut intueri solem adversum nequitis eisque radiis acies vestra sensus-que vincitur¹⁸.

Análogamente, Quintiliano, *Institutio* I. 10. 12, dice: «... cum Pythagoras et eum secuti acceptant sine dubio antiquitus opinionem

vulgaverint, mundum ipsum ratione esse compositum quam postea sit lyra imitata, nec illa modo contenti dissimilium *concordia* quam vocant ἀρμονίαν sonum quoque his motibus dederunt».

Y ahora pasajes sobre el alma musical del mundo y su poder cohesionador y simpatético extraídos de Cicerón, *De deorum natura* II. 7. 19 (comentados por Reinhardt, p. III, que habla de un «Weltsensorium»):

Quid vero? tanta rerum *consentiens, conspirans, continuata*¹⁹ cognatio quem non coget ea quae dicuntur a me, *comprobare*? possetne una tempore florere, dein vicissim horrere terra aut tot rebus ipsis se immutantibus solis accessus discessusque solstitiis brumisque cognosci, aut aestus maritimi fretorumque angustiae ortu aut obitu lunae commoveri aut una totus coeli conversione cursus astrorum dispares conservari? haec ita fieri omnibus *inter se concinentibus* mundi partibus profecto non possent, nisi ea uno divino et continuato spiritu continerentur. [iii. II, 28]: Itaque illa mihi placebit oratio *de convenientia consensuque naturae*, quam quasi cognationem *continuatam* *conspirare* dicebas ... illa vero *cohaerent* et *permanent naturae* viribus ... estque in ea iste quasi consensus, quam συμπάθειαν Graeci vocant.

A uno le sorprende la acumulación de aliteraciones (co-) y de formaciones con el prefijo *con-* (para traducir términos griegos como συμπάθεια, συγγένεια, σύμπνοια), con que Cicerón nos resaltaría la cohesión del mundo por *simpatía*²⁰. Y, en expresiones tales como *convenientia consensusque*, podemos observar el mismo hecho señalado en mi estudio sobre «milieu»: donde los griegos empleaban un solo término firmemente establecido, circunscrito cada vez, los romanos recurrían a la *copia verborum* y la acumulación de términos asonantes. En estos pasajes he subrayado particularmente (junto con *temperans*, del que hablaremos más adelante) *concentus* (*concinere*), *convenientia*, *consensus* (*consentiens*), debido a la terminología antropomórfica. Y ahora el lector puede escuchar el amplio barrido de un período ciceroniano que es él mismo una imagen del equilibrio y la armonía del mundo, un mundo construido sobre la ecuación: el Estado equilibrado, justo = vida = armonía (*De re publica* II, 42):

Ut enim in fidibus aut tibiis atque ut in cantu ipso ac vocibus, *concentus* est quidam tenendus ex distinctis sonis, quem immutatum aut discre-

pantem aures eruditae ferre non possunt; isque concentus ex dissimillarum vocum moderatione *concors* tamen efficitur et *congruens*; sic e summis et infimis et mediis et interiectis ordinibus, ut sonis, moderata ratione civitas *consensu* dissimillorum *concinit*; et quae *harmonia* a musicis dicitur in cantu, ea est in civitate *concordia*, artissimum atque optimum in omni re publica vinculum incolumitatis, eaque sine iustitia nullo pacto esse potest²¹.

La idea de la armonía musical del mundo obtuvo el favor de la literatura latina cristiana. La armonía pitagórica de las esferas podía inferirse asimismo de las Escrituras (Job 38, 7): «cum me laudarent simul astra matutina et jubilarent omnes filii dei»; Erígena aplica esta interpretación a «Et concentum caeli quis mirefaciat», donde la música cósmica se convierte en coros angélicos²². Asimismo, en el *Liber sapientiae* 19, 17, tenemos una comparación entre los elementos cósmicos y los instrumentos musicales: a fin de mostrar cómo los elementos, aunque cambiando de forma en obediencia a los designios divinos de justicia retributiva, conservan su esencia, el autor ofrece el siguiente símil: «in se enim elementa dum convertuntur, sicut in organo qualitatis sonus immutatur, et omnia suum sonum custodiam» (Lutero traduce: «wie die seiten auf dem psalter durch einander klingen und doch zusammen lauten» —ἐπισ καὶ φίλα). Pero más característico, quizás, de los cristianos que su interés en la armonización dogmática del pensamiento antiguo y el cristiano fue su énfasis en el *sentimiento*, particularmente el sentimiento de *caritas*. El texto por excelencia que ilustra la correspondencia entre música y amor cristiano es I Cor. 23, 1: «si linguis hominum loquar, et Angelorum caritatem autem non habeam, factus sum velut aes sonans, aut cymbalum tinniens». Sólo mediante la caridad puede el hombre alcanzar la verdadera música. Según los pitagóricos, era el orden cósmico lo que era identificable con la música; según los filósofos cristianos, era el amor. Y en el *ordo amoris* de San Agustín tenemos evidentemente una fusión de los temas pagano y cristiano: por eso «orden» es amor.

El *tam dulcis sonus* de otras esferas que en su visión oyó Escipión Emiliano el cristiano creyente en Dios también podía oírlo en el universo. Algunos de los primeros escritores cristianos griegos emparejaron la intuición del Dios monoteísta con el supranaturalismo platónico y la vívida sensibilidad de los griegos para la ciencia natural, y esto hasta un punto que a veces provoca dudas sobre su ortodoxia. Cuando Orígenes

(Comm. a Juan 5, 5) desea afirmar que Dios es trascendente, no inmanente a Su creación, y que Él es incorpóreo y, en consecuencia, no se ha de identificar ni con una parte ni con todo el mundo, dice: οὐδαμοῦ γὰρ ἡ μὴν καὶ οὐδαμοῦ τὸ σύμφωνον καὶ ἐν (citado por Gilson-Böhner, *Geschichte der christlichen Philosophie*, p. 51). El Uno, la Mónada, es lo σύμφωνον, lo en sí mismo Armonizador Consonante. El «alma del mundo», o Dios, mantiene los diferentes espíritus creados juntos lo mismo que el alma dentro de nosotros mantiene juntos las diferentes partes de nuestro cuerpo. Está entronizado por encima de todos los seres creados cuyos diferentes movimientos Él ha afinado de tal modo que se ajusten a la armonía del mundo: mientras que los unos necesitan ayuda, los otros son capaces de ofrecer ayuda, mientras que otros aún ofrecen a los que «prosperan» una oportunidad de lucha y rivalidad (= ἐπὶ καὶ φίλα, *De principiis*, II, I, 2; Gilson-Böhner, pp. 64-65). Gregorio de Nisa afirma que el alma del hombre está presente en todo el cuerpo, «lo mismo que un artista está presente en su instrumento musical»; el alma informa los diferentes órganos como un músico que produce diferentes tonos de diferentes cuerdas. El alma que vive en todo el cuerpo y lo dota de vida es la analogía microcósmica del alma de Dios en el mundo; ésta está presente en todas partes, como muestra la invisible armonía omniunificadora de los elementos contrastantes de este mundo (*De hominis opificio* 12; diálogo con Macrina, loc. cit., p. 95). Más abajo tenemos una explícita y sin duda ortodoxa versión cristiana de la idea de la armonía del mundo tal como es tratada por San Ambrosio en su *Hexamerón* (III. 5, 21-23; Migne, 14, 177-178: sobre la creación del mar por Dios el tercer día):

Et vidit Deus quia bonum (Gen. I, 10) ... Vidit ergo Deus quia bonum mare. Etsi pulchra sit species hujus elementi, vel cum surgentibus albescit cumulis ac verticibus undarum, et cautes nivea rorant aspergine, vel cum aequore crispanti, clementioribus auris et blando serenae tranquillitatis purpurascentem praefert colorem, qui eminus spectantibus frequenter offunditur quando non violentis fluctibus vicina tundit littora, sed velut pacificis ambit et salutat amplexibus, quam dulcis sonus, quam jucundus fragor, quam grata et consona resultatio [«eco»], ego tamen non oculis aestimatum creaturae decorem arbitror: sed secundum rationem operationis iudicio operatoris convenire, et congruere definitum Bonum igitur mare, primum quia terras necessario suffulcit humore ... Bonum mare, tanquam hospitium fluviorum, fons imbrium, derivatio alluvio-

num, *invectio commeatum* ... *subsidium in necessitatibus, refugium in periculis, gratia in voluptatibus, salubritas valetudinis, separatorum conjunctio, itineris compendium* [a través de las islas, en las que el hombre puede encontrar refugio de las *intemperantiae saecularis illecebris*].

Mare est ergo secretum temperantiae, exercitum continentiae, gravitatis secessus, portus securitatis, tranquillitas saeculi, mundi hujus sobrietas, tum fidelibus viris atque devotis incentivum devotionis, ut cum undarum leniter alludentium sono certent cantus psallentium, plaudant insulae tranquillo motu fluctuum sanctorum choro, hymnis sanctorum personent. Unde mihi ut omnem pelagi pulchritudinem comprehendam quam vidit operator? Et quid plura? Quid aliud ille concentus undarum nisi quidam concentus est plebis? Unde bene mari plerumque comparatur Ecclesia, quae primo ingredientis populi agmine totis vestibulis undas vomit: deinde in oratione totius plebis tanquam undis refluentibus stridet, cum responsoriis psalmorum, cantus virorum, mulierum, virginum, parvulorum, *consonus undarum fragor* resultat. Nam illud quid dicam, quod unda peccatum abluit, et Sancti Spiritus aura salutaris aspirat?

En este poema en prosa, donde la exégesis teológica da paso, primero lenta y luego resonantemente, al lirismo, el concepto griego de la armonía del mundo es rejuvenecido por el entusiasmo y el temor reverencial ante las maravillas de la creación; este cristiano sabe cómo devanar el griego *καλοκαγαθία* hasta convertirlo en la «bondad» del texto bíblico sin dejar que su comunidad olvide al Creador: es más, este mundo hermoso y bueno lleva al Dios trascendental. En este texto hay ideas antiguas por todas partes, al alcance de la mano: el mar que *velut pacificis ambit et salutat amplexibus* refleja el Océano y el *περιέχων* (véase más arriba); en la imagen del mar que alimenta a la tierra con sus aguas y con ello fomenta la armonía de los elementos, tenemos la idea griega de la *κρᾶσις* a la que más tarde volveremos; los epítetos sustanciales de elogio, que parecen tanto más merecidos debido a las adversas condiciones a las que son referidos (*subsidium in necessitatibus, refugium in periculis*, etc.), podrían haber sido tomados de panegíricos o *exempla* de alabanza de la integridad y el aplomo morales de los sabios antiguos en la adversidad; y, *last but not least*, en cada línea se siente la presencia de la armonía del mundo y de la tendencia armonizadora (y las reminiscencias ciceronianas son patentes por doquier). El sentido peculiarmente cristiano de este pasaje se lo confiere la ascensión de la armonía visible del mundo a la voluntad invisible del Creador, que sólo la razón, no los

sentidos, puede captar: «ego tamen non oculis aestimatum creaturae decorem arbitror». La descripción del mar en sus múltiples aspectos y en su riqueza pictórica culmina primero en una armonía musical del mundo («sonus ... grata et consona resultatio»); luego el «eco armónico» responde a la voluntad racional del Creador-Artista («secundum rationem operationis iudicio operatoris convenire, et congruere definitum»: el eco de la creación al Creador es también señalado por la repetición de la familia léxica de *operare*). La creación es buena y hermosa como lo es el Creador-Artista, y ahora el *bonum* del texto bíblico se expande a una imagen de la conducta moral, de la templanza («mare est ergo secretum temperantiae»). E. K. Rand, *Founders of the Middle Ages* (1928), p. 98, que cita este pasaje de forma abreviada, reconoce la transición a la alegoría («hay un mar espiritual, que el ojo espiritual puede contemplar»), pero las implicaciones morales se remontan más lejos en nuestro texto (es decir, no sólo a *subsidium in necessitatibus*, sino al mismo texto glosado *Et vidit Deus quia bonum*), y casi imperceptiblemente nos deslizamos desde lo visible a lo trascendental. De hecho, el mar no «significa algo más», como Rand nos haría creer: es al mismo tiempo un mar visible e invisible: las numerosas ecuaciones características de la alegoría ($a = \alpha$, $b = \beta$, $c = \gamma$) faltan aquí. ¿Hasta qué punto San Ambrosio no sólo interpreta, sino que *ve*, y con ojos griegos! De un vistazo abarca el mar y su isla; sólo viendo el mar y las islas como una unidad puede unir las ideas contrastantes del Infinito, en las que podemos perdernos, y del puerto, que es la templanza y el retiro del *saeculum*. Una vez esta mirada se ha posado en las islas, puede discernir los santuarios cristianos allí establecidos (¿iglesias isla? A quien haya viajado por el sur de Europa le pueden venir a la mente Palma de Mallorca o los santuarios isla bizantinos en el mar Negro)²³. La naturaleza y el hombre se encuentran y unen en un concierto de olas de suave canto y canciones pías («cum undarum leniter alludentium sono certent cantus psallentium»), unas y otras «sacras».

En este punto, San Ambrosio, con su innata sobria ebrietas, parece sentir que la belleza cristiana de la escena ha llegado tanto más allá de la expresión que sólo Dios, el *operator*, podría realmente describirla; un símil humano (*plerumque comparatur*) no puede dar sino un ligero reflejo de la consonancia del *concentus undarum* con el *concentus plebis*; el *concentus*, la «armonía», es uno, y en él se funden naturaleza y comunidad. Las «olas» de la grey de los creyentes y las «olas» de las respuestas las uni-

fica de nuevo un símil que apunta a la purificación por la gracia, concedida por el Espíritu Santo: las aguas del bautismo lavan la mancha del pecado. Se nos ha llevado, imperceptiblemente, con *suavitas* horaciana, de una imagen (y concepto) a otra, de la armonía musical del mar al acuerdo armonioso entre Creador y creación, a la armonía entre naturaleza sagrada y humanidad pía, a la armonía del servicio divino, de la gracia, de la purificación del pecado: la primera frase, *consona resultatio*, ya contenía potencialmente la «respuesta consonante»; la última, *consonus undarum fragor*, sólo la repite tras haberse desvelado todo el contenido. El aroma «poético» del pasaje había sido percibido por el sensible estudioso que es el profesor Rand (a pesar de que no puedo considerar sino bastante vaga su definición de San Ambrosio como «un místico»); pero yo diría que la poesía estriba precisamente en la imperceptible transformación de una imagen en la otra, como en una «transparencia». Constituye la esencia de lo poético liberarnos de la única realidad aceptada y firmemente agregada del mundo en que creemos y abrir ante nosotros polivalentes relaciones y otros mundos (posibles por más que evanescentes). Con San Ambrosio la convergencia de las diferentes imágenes sólo es simbólica de la verdadera belleza de Dios; la armonía cristiana del mundo hace posible el paso de una imagen a otra, pues todas convergen en lo trascendental. En el arte cristiano, las imágenes terrenales pueden aparecer fácilmente para derretirse y desvanecerse, pues para los cristianos ningún fenómeno singular tiene la importancia que tenía para los paganos. Lo que aquí tenemos no es la estratagema dualista del símil ciceroniano, sino la fusión metafórica. Se nos ofrece un paralelismo con la moderna «poética por alquimia» ejemplificada por la práctica de un Góngora, que con metáforas puede llevarnos desde una doncella adornándose para el matrimonio a las lápidas egipcias. O podemos pensar en el famoso pasaje en que Proust, mediante el uso de metáforas, transforma una lila en una fuente, o en el *Cimetière marin* de Valéry, ese «cementerio marino» reminiscente del paisaje ambrosiano que se convierte sucesivamente en un tejado cubierto de palomas blancas, un templo del Tiempo, un rebaño de ovejas con un perro pastor, una hidra multicolor; todo esto se basa en la misma poética cristiana de transformación caleidoscópica de los símbolos. La percepción sinestésica siempre da testimonio de la idea de la armonía del mundo, como repetidamente afirmaremos en los siguientes capítulos: todos los sentidos convergen en un sentimiento armonioso.

transformación caleidoscópica de símbolos

Es fácilmente comprensible —aunque sin embargo un motivo eterno de admiración— que San Ambrosio, que pensaba que la armonía del mundo era reflejada por la música terrenal, fuera llevado a inventar el himno cristiano: pues ¿qué otra cosa es el himno sino una respuesta en sonidos y pensamientos a la gracia divina? En el más famoso de los himnos ambrosianos (Migne, 16, 1474): «*Aeterne rerum conditor, / ... Hoc [por el cacareo del gallo] excitatus Lucifer, / Solvit polum caligine, / Hoc omnis errorum chorus / Viam nocendi deserit. // Hoc nauta vires colligit, / Pontique mitescunt freta, / Hoc ipse petra Ecclesiae [sc. San Pedro] / Canente, culpa diluit... / Te nostra vox primum sonet, / Et vota solvamus tibi*», tenemos la misma fusión de imágenes que en el *Hexamerón*: la noche y el día son el mal y el bien que cantan coros; el mar se calma cuando el gallo cacarea (en latín «canta» armoniosamente), saludando la luz del día; el sonido tiene «repercusiones universales», hay acción y reacción, un eco musical del pecado y la purificación, y ésta trae la armonía del mundo. El factor tiempo es transformado en un canto sincrónico de la naturaleza, el hombre y la gracia. Vossler, *Hist. Jahrbuch* 1940, p. 623, describe la «revolucionaria restauración» implícita en la creación ambrosiana: una restauración en la medida en que el lenguaje, que se había vuelto retórico, polémico, agresivo, propagandístico con los primeros Padres (Tertuliano, etc.), fue forzado a volver al interior del alma («*Innerlichkeit des Gemüts*»), o, lo que aquí es lo mismo, al interior de la comunidad. La ausencia de rima, la nobleza de las palabras, el esquema métrico fijo eran rasgos conservadores en los himnos ambrosianos, mientras que la introducción de una música extraña, oriental (la cual debió de inspirar las palabras), era un hecho revolucionario. Ahora podemos entender que la idea de la armonía del mundo pedía una representación mediante sonidos que se hicieran eco de ella como la roca de la Iglesia hace con las olas del mar bajo el «aplausos de la naturaleza». San Ambrosio, al que el profesor Rand ha descrito humorísticamente como un «ejecutivo» eficaz, tuvo la productiva idea de que la armonía del mundo se «realizase», por así decir, *hic et nunc*, en su comunidad milanesa, que así podría hacerse representativa de toda la cristiandad respondiendo a Dios: cada himno de la comunidad por consiguiente se convierte en adelante en una prueba activa de esa armonía de la gracia que abarca al hombre y la naturaleza. Es mérito inmortal de San Ambrosio haber asignado a la música cristiana la tarea

de encarnar la armonía griega del mundo; el cometido de la música a partir de entonces es el de realizar aquello cuya expresión está en su misma naturaleza, el elogio del Creador de la armonía musical del mundo. Los ~~griegos~~ ^{griegos} desbordaban de júbilo musical en el elogio de Dios, pero la idea de la armonía del mundo estaba sólo potencialmente presente; sus radiantes y resonantes símiles eran simbólicos sólo de la riqueza interna de un sentimiento religioso: imágenes conjuradas para figurar lo inefable. En su *Histoire du peuple d'Israël*, Renan ha caracterizado el espíritu judío como el de la meditación interior: «Cet esprit se résume dans les nuances diverses du mot *siah*, signifiant à la fois méditer, parler bas, parler avec soi-même, s'entretenir avec Dieu, se perdre dans les vagues rêveries de l'infini»; no había otro sonido que el del alma²⁴. Los griegos, por otra parte, asignaron a la música el lugar más alto en el universo (cfr. el *Timeo*); y sin embargo, aunque estamos en deuda con ellos por tanta especulación filosófica sobre la música, podría decirse que nos han dejado comparativamente poco de la música que debería ilustrar su filosofía. Pero en los himnos de San Ambrosio tenemos una «realización», una «encarnación»²⁵ de esa armonía del mundo sobre la que los griegos habían especulado; y la Iglesia, que en sus himnos era representada como haciendo eco a la música del universo, servía, en realidad, como el teatro para la ejecución de estos himnos (como más tarde había de servir como el escenario original de los dramas medievales). San Ambrosio convocaba a la música para ser la afirmación perenne de la música del mundo y la respuesta a ésta. El triunfo de este logro no ha mermado hasta nuestros días; cuando Renan, el humanista escéptico, rinde homenaje, ante la Acrópolis, al espíritu de la razón pura de Palas Atenea, una cosa le hace dudar en aceptar el credo helénico: los himnos que había oído durante su infancia en la tierra de los cimerios (Bretaña), aquellas canciones que habían sido importadas por «sacerdotes extranjeros siríacos» (una alusión a la música siríaca introducida por San Ambrosio): «Tiens, déesse, quand je me rappelle ces chants, mon coeur se fonde, je deviens presque apostat. Pardonne-moi ce ridicule, tu ne peux te figurer le charme que les magiciens barbares ont mis dans ces vers ...».

Lo visible en la gracia, el *θέατρον* en el sentido literal de la palabra, y lo «católico» a todos accesible en los misterios de la fe son lo que el «ojo griego» de San Ambrosio, combinado con una insistencia en lo práctico y litúrgico, pudo demostrarlo; estas verdades pueden ser

mostradas a todas las personas: «Veni, redemptor gentium, Ostende partum virginis, Miretur omne saeculum: Talis decet partus deum». Adviértanse las expresiones de totalidad²⁶, que llegan hasta las fronteras más remotas del mundo, en el himno atribuido a San Ambrosio, *A solis ortus cardine* (Migne, 17, 1210):

*A solis ortus cardine / Et usque terrae limitem / Christum canamus principem,
/ Natum Mariae Virginis. // Gaudete quidquid gentium / Judaea, Roma et
Graecia / Aegypti, Thrac, Persa, Scythia, / Rex unus omnes possidet.
// Laudate vestrum principem / Omnes beati ac perditii ... / Fit porta
Christi pervia / Referta plena gratia / Transitque rex et permanet / Clausa
ut fuit per saecula ... // Lapis de monte veniens / Mundumque replens gratia ...
// ... Patens excepit Dominum / Terra salutem generans. // ... Exsultet omnis
anima, / Nunc redemptorem gentium / Mundi venisse Dominum ... // Cre-
ator cuncti generis / Orbis quem totus non capit / In tua, sancta Genetrix, /
Sese reclusit viscera» [el nacimiento del Salvador del estrecho vientre de
la Virgen es opuesto a la extensión mundial de su elogio]²⁷.*

Lo mismo que en los himnos de San Ambrosio hay una unión de rasgos de estilo conservadores con innovaciones, en su tratamiento de la armonía del mundo encontramos la idea pagana combinada con un nuevo entusiasmo cristiano; la Iglesia cristiana se ha convertido así en una etapa de la «Gesamtkunstwerk» del himno, en la cual la música, las palabras, el eco de la piedra, quizá incluso el gesto y la danza colaboran. Todo el colorismo y la opulencia del paganismo están ahí contenidos, pero metidos a la fuerza en la voluntad del Dios uno. Se trata de la estética del arte jesuita *in nuce: omnia ad maiorem Dei gloriam*²⁸. Insisto en la inclusión de la danza en este arte. En San Ambrosio hemos visto a la naturaleza «aplaudiendo» los himnos como un público en una representación teatral; de ahí sólo había un paso a la inclusión en la ejecución de gestos, mímica y danza que expresaran la belleza sobrenatural; la danza ritual de los sacerdotes y, en consecuencia, una respuesta rítmica de los asistentes, es tan lógica en las primitivas imitaciones cristianas de la armonía del mundo como la *xopeia* en la música platónica de las esferas²⁹.

En conexión con esto podemos señalar el pasaje que Diels, *Elementum*, p. 59, sostiene que es una traducción no clara «de un griego»: «... ignis quoque cum sit calidus et siccus natura, calore aeri adnectitur³⁰, siccitate autem in communionem terrae ac societatem refunditur atque

ita sibi per hunc circuitum et chorum quendam concordiae societatisque conveniunt: unde et graece στοιχεῖα dicuntur quae latine elementa dicimus, quod sibi convenient et concinant». Evidentemente, aquí pasamos de Polimnia a Terpsícore: la armonía entre los cuatro elementos la revelan las cualidades que éstos tienen en común dos a dos (p. ej., el fuego con la tierra, etc.), y en este pasaje se introduce la danza. La fuente griega es, de hecho, Basilio (siglo IV), que, en sus homilías sobre el *Hexamerón* (Migne, *Patr. Gr.*, 29, 92), afirma de los elementos que bailan juntos (συστοιχοῦντων) que su nombre, στοιχεῖα, está bien elegido (στοιχεῖα es la palabra griega para «elementos» y «letras»; κατὰ στοιχεῖον, «en orden, al paso»; el poeta Alcman habla de muchachas que danzan en orden como ὁμοστοίχους; fragmento 117, ed. A. Garzya, Nápoles, 1954). Pero al enfrentarnos con restos de pensamiento griego deberíamos pensar más bien en las palabras engendradas por una imagen sensible que a la inversa: pues los griegos oían la ἀρμονία en el universo, veían la χορεία de los elementos. Los cristianos sustituirán la danza de las esferas por las danzas de los ángeles; y así fue lógico, especialmente en el caso de los Padres griegos, que en la Iglesia se introdujeran danzas rituales: la apócrifa *Acta Johannis*³¹ representa a Cristo, después de la Última Cena, invitando a los apóstoles a formar un círculo en torno a él con las manos unidas; entonces canta para ellos un himno con versos tales como «La gracia dirige el coro ... yo tocaré la flauta [¡el instrumento pagano!]³², ¡todos vosotros bailad!»³³. Basilio escribe: «Quid itaque beatius esse poterit quam in terra tripudium angelorum imitari»; Clemente de Alejandría: «Idcirco et caput et manus in coelum extendimus et pedes excitamus in ultima acclamatione orationis»; y Paulino, análogamente: «Ferte Deo, pueri, laudem; pia solvite volta, / et pariter castis date festa choreis» (aunque San Agustín desaprobaba las danzas litúrgicas de los neófitos por sus implicaciones paganas). De manera que la danza, en la Iglesia más antigua, era una forma de proclamar, mediante la imitación, la armonía del mundo; ¿no había cantado y bailado David para alabar a Dios?

El sentimiento de la armonía del mundo es concebido de manera bastante diferente por San Agustín; mientras que la práctica de San Ambrosio consiste en mostrar la ordenada riqueza y plenitud del mundo, y sus coros son las respuestas polifónicas de un universo espacialmente inmenso que se ha llenado de la gracia, en San Agustín se hace hincapié en el orden monódico, el único impregnado de la riqueza

que se revela en la sucesión lineal del tiempo. Recurriendo a las leyes de los números (*numeri*)³⁴ de los pitagóricos, él, experto como era en la sucesión de civilizaciones que él mismo había visto ascender y caer, pensaba en términos de una creación creada en un tiempo determinado y que se desarrolla en el tiempo: su creación tiene un comienzo, un medio y un final³⁵, se mueve en la línea de la historia. Quien piensa en el tiempo piensa en la memoria, como vemos de nuevo en Bergson; más de un milenio antes de que Bergson diera su explicación de la *durée intérieure*³⁶, la cual sólo puede captarse como un todo a través del símil de un poema, San Agustín había mostrado la parte desempeñada por la memoria en el ritmo o la percepción musical de la unidad de un verso poético: su ejemplo es el característico verso ambrosiano *Deus creator omnium* con su indicación del espacio y la amplitud del mundo; sensible como es a la sucesión en el tiempo, muestra cómo la comprensión del verso es condicionada por la memoria (pues la memoria sigue reteniendo las sílabas en el momento después de haber dejado de sonar). Las leyes de los números son importantes en San Agustín porque sólo por su certeza objetiva, matemática, podemos demostrar la certeza de Dios, y aplicando los números a un lapso de tiempo consigue hacer al hombre consciente de sí mismo como un ser que vive en el tiempo. Sólo en su alma puede el hombre encontrar los *numeri* que atestiguan la existencia de Dios; los números y sus leyes son superiores a la razón humana³⁷. La música (y la poesía métrica)³⁸ se basa en números y se desarrolla en el tiempo; ¿cómo podría la música no dar testimonio de Dios?³⁹ En una de sus cartas (Migne, 33, 527), San Agustín habla de la armonía del mundo, de la *universi saeculi pulchritudo*, el *magnum carmen creatoris et moderatoris*, como concebido en términos de tiempo; es un himno escandido por Dios, pues Dios asigna las cosas convenientes al tiempo conveniente. No es de extrañar que exprese las continuas «moderaciones» o intervenciones de Dios mediante una serie de verbos, las «Zeitwörter» por excelencia:

[Dios] qui multo magis quam homo novit quid cuique tempori accomodate adhibeatur; quid quando impertiat, addat, auferat, detrahat, augeat, minuat, immutabilis mutabilium sicut creator, ita moderator, donec universi saeculi pulchritudo, cujus particulae sunt, quae suis quibusque temporibus apta sunt, velut *magnum carmen* [variante: *musicum carmen*] cujusdam ineffabilis modulatoris⁴⁰ excurrat, atque inde transeant in aeternam contemplationem speciei qui Deum rite colunt, etiam cum tempus est fidei.

«*Debout dans l'ère successive!*»: este final del *Cimetière marin* de Valéry no es nada más que la consciencia en el hombre europeo moderno de su naturaleza agustiniana temporalmente condicionada.

¿Cómo pueden ponerse en contacto con Dios los *numeri* que gobiernan al hombre en la historia? Mostrando que la historia del hombre y la historia del Dios-hombre concuerdan por mediación de los «números». Hay un único hecho histórico, la muerte y resurrección de Cristo, que está en armonía «musical» con el acontecimiento paralelo en la historia de los hombres. «*Simplus eius* [la muerte y resurrección de Cristo] *congruit duplo nostro* [la muerte y resurrección de los dos elementos en que consiste el hombre, el cuerpo y el espíritu]».

Y ahora veamos el famoso modelo ciceroniano del *con-* expandir sus sinónimos en la expresión de la armonía agustiniana del mundo determinada por los números (*De trinitate*, 4. 2. 4 y 4. 3. 6):

Haec enim *congruentia*, sive *convenientia*, vel *concinentia*, vel *consonantia*, vel si quid commodius dicitur, quod unum est a duo, in omni *compaginatione*, vel, si melius dicitur, *coaptatione* creaturae, valet plurimum. Hanc enim *coaptationem*, sicut mihi nunc occurrit, dicere volui, quam Graeci ἀρμόνιαν vocant. Neque nunc locus est, ut ostendam quantum valeat *consonantia* simpli ad duplum, quae maxima in nobis reperitur, et sic nobis insita naturaliter (a quo utique, nisi ab eo qui nos creavit?), ut nec imperiti possint eam non sentire, sive ipsi cantantes, sive alios audientes: per hanc quippe voces acutiores gravioresque concordant, ita ut quisquis ab ea dissonuerit, non scientiam, cujus expertes sunt plurimi, sed ipsum sensum auditus nostri vehementer offendat ... ipsis autem auribus exhiberi potest ab eo qui novit in regulari monochordo ... Huic ergo duplae morti nostrae Salvator noster impendit simplam suam: et ad faciendum utranque resuscitationem nostram in sacramento et exemplo praeposuit et proposuit unam suam [Él no era ningún pecador] indutus carne mortali, et sola moriens, sola resurgens, ea sola nobis ad utrumque *concinuit*, cum in ea fieret interioris hominis sacramentum, exterioris exemplum.

La cítara de San Agustín es un monocordio, es decir, un instrumento con una sola cuerda: todo tiende hacia el monoteísmo (*De civitate Dei*, XVII, XIV): «*Erat autem David vir in canticis eruditus, qui harmoniam musicam non vulgari voluptate, sed fideli voluntate dilexerit ... Diversorum enim sonorum reationabilis moderatusque concen-*

tus concordī varietate compactam bene ordinatae civitatis insinuat unitatem». En el prefijo *cum-* San Agustín ve más que el «ensamblaje» de lo múltiple (como hace San Ambrosio); ve más bien la convergencia, la *Übereinstimmung* en un objetivo propuesto: el *cum-* es para él, gramaticalmente hablando, perfectivo (cfr. el matiz del latín *conficere* = *perficere*); *consumare*, *concinere* significan «llegar a la armonía, a la unidad»⁴¹. El tratado *De musica* va aumentando como un salmo gradual en abrupta consistencia e imperturbabilidad hacia la unicidad (6. 17. 56-58):

Numerus autem et ab uno incipit, et aequalitate ac similitudine pulcher est, et ordine copulatur. Quamobrem quisquis fatetur nullam esse naturam, quae non ut sit quicquid est, appetat unitatem, suique similis in quantum potest esse conetur atque ordinem proprium vel locis vel temporibus, vel in corpore quodam libramento salutem suam teneat: debet fateri ab uno principio per aequalem illi ac similem speciem divitiis bonitatis eius, quae inter se unum et de uno unum charissima, ut ita dicam, charitate junguntur, omnia facta esse atque condita quaecumque sunt, in quantumcumque sunt ... ipsa species qua item a caeteris elementis terra discernitur, nonne et unum aliquid quantum accepit ostendit, et nulla pars eius a toto est dissimilis, et earundem partium connexionem atque concordiam suo genere saluberrimam sedem infimam tenet?

Todas las relaciones numéricas, por ejemplo la *parilitas* al caminar, comer, etc., orientan nuestro entendimiento hacia la consciencia del Uno: «idipsum est iudiciale nescio quid, quod conditorem animalis insinuat Deum: quem certe decet credere auctorem omnis convenientiae atque concordiae» (*De musica* 6. 8. 20). La jerarquía agustiniana es una pirámide como la platónica: en la base están los cuerpos, que «tanto meliora sunt quanto numerosiora talibus numeris»; luego vienen las almas, que «divinis sapientiae numeris reformantur» si se apartan del pecado terrenal y se dirigen hacia el Creador. Podemos recordar la frase agustiniana, «de vitiis nostris escalam nobis facimus, si vitia ipsa calcamus» y la escala de las almas en *De animae quantitate* (un título sólo explicable por la consciencia de los *numeri* en las cosas psicológicas). La automejora se produce en el tiempo: «Ita coelestibus terrena subjecta, orbes temporum suorum numerosa successione quasi carmina universitatis associant». El poema del mundo, como cualquier poema, sólo puede ser comprendido en el tiempo por un alma que se empeña

en comprender la acción de la Providencia, la cual se despliega a sí misma en el tiempo (*De ordine*, II, XIX, 50-51); sólo el «alma ordenada» (el alma que es consciencia de los *numeri*) puede comprender la armonía de Dios:

Cui numerosum vim atque potentiam diligenter intuenti nimis indignum videbitur et nimis flendum, per suam scientiam versum bene currere citharamque concinere, et suam vitam seque ipsam quae anima est, devium iter sequi et dominante sibi libidine, cum turpissimo se vitiorum strepitu dissonare. Cum autem se composuerit et ordinaverit, ac concinnam⁴² pulchramque reddiderit, audebit jam Deum videre, atque ipsum fontem unde manat omne verum, ipsumque Patrem Veritatis. Deus magne, qui erunt illi oculi!

El Dios-Artista, que crea en el tiempo, realiza su *idea*, sus decisiones providenciales, como un músico:

... musica, id est scientia sensusve bene modulandi, ad admonitionem magnae rei, etiam mortalibus rationales habentibus animas Dei largitate concessa est. Unde si homo faciendi carminis artifex novit quas quibus moras vocibus tribuat, ut illud quod canitur decedentibus ac succedentibus sonis pulcherrime currat ac transeat; quanto magis Deus, cujus sapientia, per quam fecit omnia, longe omnibus artibus praeferenda est, nulla in naturis nascentibus et occidentibus temporum spatia, quae tanquam syllabae ac verba ad particulas hujus saeculi pertinent, in hoc labentium rerum tanquam mirabili cantico, vel brevius, vel productius, quam modulatio praecognita et praefinita deponit, praeterire permittit! Hoc cum etiam de arboris folio dixerim et de nostrorum numero capillorum; quanto magis de hominis ortu et occasu, cujus temporalis vita brevius productiusque non tenditur, quam Deus dispositor temporum novit universitatis moderamini consonare! (*Epist.* 166, 13)

¡Incluso el pelo y el follaje, generalmente imágenes del crecimiento lujurante, arbitrario, indisciplinado, son sometidos a la intuición agustiniana de una idea platónica, unitaria y preordenada, de Dios, que se realiza en el tiempo! Dios adopta la figura del *archimusicus*, que considera su cometido bajo el aspecto del ritmo y el tiempo (o del filológico con mentalidad histórica). Aparte del ímpetu dado a la historia por el autor de *De civitate Dei*, debemos advertir que la autoconsciencia del hombre estriba en fundamentos rítmico-temporales;

la música con su *durée réelle* se convierte en el campo de investigación para los sentidos internos por los cuales, y sólo por los cuales, pueden ser intuitivos la armonía del mundo y Dios; que las partes *aliqua copulatione ad unum rediguntur* sólo pueden entenderlo los sentidos espirituales de un *vir intrinsecus oculatus et invisibiliter videns*, pues verse a sí mismos es ante todo una operación mental, no sensible, «mente igitur ... videmus» (*De relig. vera* 32, 59-60).

Al contrario que San Ambrosio y sus coros mundiales, San Agustín forja el alma humana como una unidad firme y modela en ella a martillo la consciencia del Dios monoteísta. No se trata tanto de un teatro universal del mundo ante nuestros ojos como de un drama universal que progresa hasta el final apelando al «sentido del tiempo» del espectador. No hay ninguna ampliación del teclado, como en San Ambrosio, sólo la espiritualización del instrumento del alma. El *lied* que se eleva del alma agustiniana es lineal y se dirige sin rodeos a Dios: más una lucha solitaria del alma desembarazándose de la tierra como en un *largo* de Beethoven que el barroco de alcance mundial de los jesuitas. Donde quiera que vivan los cristianos en la celda de la meditación (Pascal, Kierkegaard, Rilke), resonará la «única clara arpa de diversos tonos» de San Agustín (citando a Tennyson); dondequiera, por el contrario, que se monte el «gran teatro del mundo», en el arte barroco o en el romántico (Calderón⁴³, Hofmannsthal, Wagner⁴⁴, la ópera en general), nos encontraremos con coros ambrosianos y sinestesia. San Agustín, el enciclopedista que en todas las ramas del conocimiento humano buscó la unidad, es una posibilidad cristiana; la amplitud y plenitud de San Ambrosio, otra. Dos vías abiertas al cristianismo: una, heredada de Platón, volviendo la espalda al *saeculum*, aspirando a la monodía monoteísta; la otra transformando la plenitud panteísta en polifonía católica. Cuando Norden escribe que «San Agustín fue el poeta más grande de la Iglesia antigua, a pesar de haber escrito tan pocos versos como Platón», el nivel inferior que, por implicación adscribe a San Ambrosio, me sorprende por injusto, al estar, tal vez, inspirado por una definición demasiado «protestante» de la poética por los ultramundanos; se ajustaría a la estética de las meditaciones jansenistas de un Pascal, pero no al barroco galicano de un Bossuet, que ve y comprende el mundo y cuya poesía no está un peldaño por debajo en la escala estética. ¿Ha de conformarse la poesía sólo a la poética del oído y no incluir también la del ojo? A mí me

parece más prudente no delimitar la poesía demasiado estrechamente, no debilitar el vigor de la polaridad básica San Agustín-San Ambrosio.

Es más, si ahora pensamos en nuestro problema de semántica histórica, «armonía del mundo > *Stimmung*», descubrimos que San Ambrosio ha hecho relativamente más por el concepto de armonía del mundo, San Agustín por el de *Stimmung*, pero que sin el primero el segundo es impensable. El dualismo sugerido por mi título refleja de hecho una sucesión histórica y cultural. La (antigua) plenitud del mundo tenía que estar presente en el alma humana antes de que éste pudiera avanzar hacia su unificación, una unificación de la riqueza, no de la pobreza. El *cum*-espacial tenía que ser visualizado antes de que el *cum*-perfectivo pudiera concebirse. Por otro lado, *Stimmung*, con su acento en la intramundinidad, ha derivado en su mayor parte de San Agustín; y las resonancias de la armonía del mundo, todavía presentes en la época de Lutero, en los tiempos modernos se disiparán en Alemania. No es casualidad que el siglo XVIII, cuando la *Stimmung* alemana se constituyó lexicológicamente, fuera entre otras cosas el período de un pietismo de la *schöne Seele* que en último término se remonta al agustinismo. Hoy en día la armonía ambrosiana del mundo no está muerta: si el hombre del siglo XIX deja atrás la celda de su *Stimmung*, quizá pueda ver una *Stimmung* en la cumbre de una montaña, a la orilla del mar o cuando se baña en las olas de la música (en Wagner), sólo que la vida inmediata en torno a él, su entorno, ha dejado de ser poética; es sólo ambiente, un *milieu*, un *Umwelt*, espacial, sí, pero estrecho y no invadido por la Idea de Dios; ésta es la situación que estudié en mi artículo dedicado a estas palabras.

La tendencia agustiniana fue continuada en la Edad Media por uno de los «fundadores» de esta era (como Rand los llama), Boecio. Con respecto al problema del que se ocuparon los antiguos griegos —si las diferencias de sonido se deben a la percepción fisiológica del oído, de los sentidos (Aristoxeno), o a la *ratio* y la *proportio*, es decir, a datos matemáticos (Pitágoras)—, Boecio, como San Agustín, se decanta por la segunda escuela de pensamiento: «Consonantiam vero licet aurium quoque sensus dilucidet, tamen ratio pependit»; «*consonantia dissimilium inter se vocum in unum redacta concordia*»¹ (y acuñó la palabra *unisonus* según el modelo de *unanimis*, etc.); «*acuti soni gravisque mixtura suaviter uniformiterque auris accidens*» (ésta es la *temperatura* de Aristoxeno, que habla de una mezcla de dos semitonos en cualquier tono). Las cuatro cuerdas del tetracordo reflejan la «música del mundo», esto es, la armonía del mundo descrita por Platón en el *Timeo*: «*ad imitationem [= μίμνησις] musicae mundanae quae ex quatuor elementis constat*»; Boecio enfatiza el dicho de Platón «*mundi animam musica conveniendi fuisse coniunctam*»: el alma del mundo es un alma musical, armoniosa; y con ésta es con la que afina nuestra alma humana: «*musicam naturaliter nobis coniunctam*»; la *musica humana* canta el acuerdo de cuerpo y alma y, con la aplicación del concepto de

καλοκαγαθία, llegamos fácilmente a la influencia de la música sobre la moral humana («non solum speculationi, verum etiam moralitati coniuncta»)². El carácter puramente especulativo de esta musicología lo revela la ausencia del arte vocal en la consideración de la música humana³. La *musica instrumentalis* tiende a poner el acento en los aspectos mecánico y acústico de la música; el estudio de estos diferentes aspectos no se reserva para el artista músico, sino que atañe a cualquier persona que reflexione sobre la música, al filósofo: de ahí el elevado lugar asignado a la música en el sistema educativo medieval del *quadrivium*. La concepción de la música humana e instrumental según el modelo de la *musica humana* y la *musica elementalis*, es decir, la música del mundo, tiene como consecuencia el desarrollo de la música terrenal; por decirlo en términos miltonianos: «con celestial tañer de sonidos instrumentales / unidos en número plenamente armónico».

La idea de la armonía del mundo, en la que la música es vista como simbolizando la totalidad del mundo, es una idea que estuvo siempre presente en la Edad Media. Así, no nos sorprenderá encontrar a San Gregorio Magno identificando la música griega de las esferas con conciertos angélicos, pues, según él, los ángeles hacen un eco celestial de la música (un pensamiento parecido se encuentra en Dante, *Purg.*, XXX, 92-94). Por otra parte, Honorio de Autun, continuando conceptos agustinianos, representa al Dios Hacedor tañendo una cítara del mundo: «Summus opifex universum quasi magnam citharam condidit in qua veluti varias chordas ad multiplices sonos reddendos posuit» (citado por Allers, p. 375). El símil anticipa más de un pasaje de tono hinchado de los períodos renacentista y barroco. Bukofzer, *Speculum*, XVII, 165-180, al ocuparse de la influencia del pensamiento especulativo sobre la música en la Edad Media, cita (p. 180) del *Speculum musicae* (siglo XIV) la impresionante frase: «Musica generaliter sumpta objective quasi ad omnia se extendit»⁴; *objective*: la música es objetiva, representativa (y comprensiva) del mundo. Y, lo mismo que el mundo está lleno de misterio, también la música. La divina providencia ha «mezclado» los tonos de tal manera que el hombre no puede adivinar el resultado; de este modo, la música, aunque racional, es misteriosa (como había dicho Platón): «Cur namque aliqua tam dulci ad invicem commixtione consentiant, alii vero soni sibi misceri nolentes, insuaviter discrepent, profundioris divinaeque est rationis et in aliquibus inter abditissima naturae latentis» (*Musica enchiridis*, siglo IX, *apud* Bukofzer, p. 173).

La humanidad no comprende en absoluto los arcanos de la armonía musical ordenada por Dios, preestablecida (Remigio de Auxerre: *veram musicam non potest mundana musica imitari*). Pero siempre queda un lazo entre la armonía musical y la armonía en la naturaleza; Dana B. Durand resume como sigue las ideas de Nicolás de Oresme (siglo XIV): «Precisamente así como algunos intervalos musicales son más consonantes que otros, así el modelo de las cualidades naturales dentro de una especie dada es susceptible de intensificación y remisión en el grado de pulcritud y nobleza ... Las configuraciones de la consonancia, la armonía y la concordia determinan el modelo de la alegría y la delectación como la disposición de las partículas determina el grado de receptividad al calor en un recipiente metálico».

La doctrina de la *Musica enchiriadis*, según la cual sólo Dios sabe el secreto por el que ciertas configuraciones musicales son armoniosas, llevará finalmente a la idea de Leibniz (*Cartas*, ed. ingl. Kortholt, n° 154): «*musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*»; es a los *numeri* en la música a lo que subconscientemente respondemos, aunque el alma del oyente no sabe de sus propias (inconscientes) operaciones aritméticas. Esta es una estética de tipo *je ne sais quoi*, en último término de origen místico y consonante con la idea agustiniana de los «sentidos internos», aunque nunca deberíamos olvidar que la música en la Edad Media se entendía no como una apelación a la irracionalidad subjetiva del hombre, sino como un recordatorio objetivo de leyes en último término inaccesibles para la mente humana.

Un aspecto de la *musica mundana* del laúd del mundo, tal como los pitagóricos la transmitieron a la Edad Media, era la idea de la completud del «instrumento del mundo», en el cual ninguna cuerda podía faltar sin perjuicio de la armonía total. Reconocemos aquí la idea medieval de la *summa finita*, unificada; así, no sorprende mucho encontrar la escala musical, o la totalidad de las cuerdas de un instrumento, considerada como representativa de la totalidad del alma (el alma del mundo o el alma humana), por la cual es reflejada: por medio de la octava y de los otros dos intervalos principales, la quinta y la cuarta, la totalidad podía representarse figurativamente⁵. La Edad Media conservó los nombres griegos de la octava, que habían sido transmitidos por Vitruvio (Du Cange, s.v. *Diapason*): «*Concentus quos natura hominis modulari potest, Graeceque συμφωνίαι dicuntur, sunt sex, Diatessaron, Diapente, Diapason, Diapason cum Diatessaron, Dia-*

pason cum Diapente, Disdiapason» (afirmaciones semejantes en Marciano Capella, v. Du Cange y ThLL; diapason = ἡ διὰ πασῶν [συμφωνία], diateserón = ἡ διὰ τεσσέρων, etc.). Los griegos, en línea con su pensamiento armonizador, también empleaban *diapente* y *diatesseron* en referencia a la mezcla en medicina de cinco o cuatro elementos, respectivamente; *diatesseron*, además, era el nombre de un orden de columnas en arquitectura. Los musicólogos modernos observarán que en esta lista de intervalos falta el de tercera; E. Frank, *loc. cit.*, p. 18, muestra que esta omisión se remonta a la especulación numérica platónica, que, aunque atacada por Aristóteles y su discípulo Aristoxeno, al final resultó triunfante y se aceptó como el sistema «canónico». Platón no podía aceptar la proporción 6 : 5, que había sido descubierta por Arquitas, porque el 5 era un número «inarmónico»; y debido a este prurito metafísico de Platón la tercera faltaba en la escala medieval tal como fue determinada por Boecio, y se la excluyó por disonante. No fue hasta alrededor de 1200 cuando fue redescubierta, por musicólogos galeses, probablemente ayudados por la prueba del fragmento de Arquitas; éste fue un «renacimiento» tan importante como lo fue el redescubrimiento por parte de Kepler del sistema heliocéntrico de origen griego, y un triunfo de lo natural sobre lo especulativo; como resultado, se hizo posible el acorde por terceras. Un desarrollo posterior tuvo lugar en los siglos XV y XVI (en 1482 por el español Bartolomé Ramis; en 1518 por Franchinus Gafurius, *De harmonica musicorum instrumentorum*; en 1529 por Ludovico Fogliani, *Musica theoretica*); el acorde por terceras fue defendido contra la autoridad pitagórica, y así nació la música moderna, basada en este acorde. Más tarde Descartes había de insistir en la armoniosidad del acorde mayor de terceras, y Rameau descubriría la «conversión» del acorde⁶.

Mientras tanto, la música medieval estaba contenta con los tres intervalos platónicos, y las descripciones medievales de la música religiosa insistirán en ellos como garantes de una imagen de completud: la música «completa» del servicio religioso va al unísono con la completud de Dios y su creación. En las *Cambridge Songs* (siglo X) encontramos un poema, *Vitae Dator* (nº 12, ed. Strecker), en el que el descubrimiento de la música se atribuye a los griegos, los cuales, al oír los estridentes martilleos en una herrería, discernieron, *per acumen mentis*, que martillos de diferente peso producían diferentes sonidos (evidentemente, el descubrimiento de Arquitas se atribuye aquí a Pitágoras):

«Ad hanc [artem] simphonias [intervallos] tres / *subplendam* istas fecit: diatesseron, diapente, diapason, / *infra quaternarium*; / que pleniter armoniam sonant; / ... et siderum motus / iussit continere, *ma ten tetradem* [cfr. Marc. Cap. sobre $\mu\alpha\ \tau\eta\nu\ \tau\epsilon\tau\rho\acute{\alpha}\delta\alpha$, *perfectae rationis numerum*], et nomine suo vocavit» (cfr. también n.º 45); en la misma compilación, el n.º 21 consiste en la única frase en prosa: «Diapente et diatesseron simphonia et intensa et remissa pariter consonantia diapason modulatione consona reddunt». En el poema francés de Deguilleville *Trois pelegrinages* (siglo XIII, v. Godefroy s.v. *diapenté*) leemos: «Souvent estoit repris sanctus / Devotement et sus et jus / *Musique de rien oblié* / *N'y avoit son* [= lo deviniente, lo necesario] *diapenté*, / Non, n'y aussi son diapason / *Ne le doux dyatesseron*»; y en el *Roman de lumere* de Pierre la completud de Dios es abiertamente revelada por la consonancia musical que Él ha instituido en el mundo: «Que *Deus* acorde en diapason / E *deus* en diatessaron / E *deus* aussi en diapenté / Od semitonus e toens complenté»: la idea de la presencia de Dios en la completud del mundo es martilleada en el cerebro del lector tanto por la repetición anafórica de Su nombre como por la enumeración de los acordes⁷ (no consigo entender las dos últimas palabras de esta cita).

Más aún, el verso del salmo 32: «Confitemini Domino in cithara: in psalteriis *decem chordarum* psallite illi» sugería la idea de un mundo moral de armonía y completud (San Agustín y otros Padres habían visto en el *psalterium* un símbolo del Corpus Christi)⁸. De manera que encontramos la inferencia, aplicada al *psalterium decem chordarum*, de que, así como todas las cuerdas del salterio tienen que estar en su lugar, ni una sola ley del código moral (o del Decálogo) puede faltar (esto sirve para explicar el título de Joachim de Fiore). En Alano ab Insulis, «*Distinctiones*», s.v. *chorda* (Migne, 210, 738) encontramos: «... *Isaias: Venter meus de Moab sicut cithara clamabit. Sicut cithara sonum compositum non emittit si una chordarum rupta fuerit, sic spiritualis venter prophetarum, dulce melos non resonabit si una chorda virtutum defuerit. Philosophorum quoque sententiae confirmant virtutes cohaerere, ut, si una defuerit, omnes deessent*».

Curtius, «*Die Musen im Mittelalter*», ZRPh, LIX, 129-188, cita (p. 143) el texto muy anterior de Fulgencio, *Fabula de novem musis*, en el que Apolo y las nueve Musas aparecen como alegorías de los diez *modulamina* de la voz humana; con ellas se trata evidentemente de armonizar la mitología antigua con el salterio de diez cuerdas de David. La importancia, para el problema de la *Stimmung*, de todos estos intentos

de alegorizar las cuerdas del laúd y comparar el alma del hombre (y el alma del mundo) con un instrumento afinado, es evidente. En la mística italiana del siglo XIV Catalina de Siena encontramos una comparación de las fuerzas de la mente con las cuerdas mayores y las de los sentidos con las menores; si todas estas fuerzas se utilizan en elogio de Dios y al servicio de nuestro prójimo, «producono un suono simile a quello di un organo armonioso». Bertoni, *Lingua e pensiero* (Florenza, 1932), pp. 91 s., que menciona este pasaje, señala la predilección de Catalina por la atenuación (emplea el epíteto «pequeño» cuando en realidad quiere decir «grande», p. ej.: *con una santa piccola tenerezza*) que corresponde a su sensación de que todas las virtudes, grandes o pequeñas, concuerdan «en el ritmo de una sinfonía infinita». Es como si el órgano del alma armoniosa del mundo completo incluyera el suave pedal de una modesta automejora. En tales frases no estamos lejos de la «afinación» del alma, o de la *Stimmung*. La importancia de tales pasajes reside en la resuelta unificación del alma humana; ésta era así concebida como una unidad firmemente delimitada, bien circunscrita⁹.

En este mismo pasaje de Catalina encontramos una mención del órgano polifónico. Desde una percepción musical del mundo como una orquesta polifónica (una idea que subyace a la sensibilidad de San Ambrosio y San Agustín) hasta la moderna orquesta sinfónica el paso no era fácil: el yugo impuesto por la monodía griega a la Edad Media no cabía sacudírselo rápidamente. Sin embargo, que en aquella época había una sensibilidad para lo orquestal parecería confirmarlo el hecho de que (según Groves) el órgano hizo su aparición (en Occidente) en el siglo V (los griegos ya lo habían conocido). En la descripción del órgano dada por Juliano el Apóstata en la *Antología Griega* (citada por Du Cange, s.v. *organum*), se hace hincapié en la idoneidad de este instrumento, con sus múltiples registros y la variedad de sus sonidos, para expresar la grandeza del universo (los *συμφράδμονες κανόνες* = *concordes calami* indican «colaboración» en un efecto musical); la misma insistencia en la diversidad encontramos en la descripción del órgano enviado a Carlomagno por el Emperador de Bizancio: «rugitu quidem, tonitru boatum, garrulitatem vero lyrae vel cymbali, dulcedine coaequabat». El pasaje más interesante en relación con esto se encuentra en la *Enarratio in psalmum CL* de San Agustín, una exégesis del más «musical» de los salmos de David; cuestiona el uso de la palabra *organum* en el verso *laudate eum in chordis et organo*: ¿por qué el salmista

señala a las cuerdas al hablar del *organum*, como si en el *psalterium* y en la cítara previamente mencionados hubiera hablado de cuerdas? *Organum*, según San Agustín, puede tener dos significados: o bien, en el sentido griego, es la designación de cualquier instrumento musical, o bien, en un sentido más genuinamente latino, puede referirse al «órgano». De manera que el salmista ha añadido *organum* a *chordae* porque tenía en mente, no un instrumento de cuerdas, sino una concordancia como de cuerdas de un órgano: «non ut singulae sonent [chordae], sed ut diversitate concordissima consonent, sicut ordinantur in organo» (Migne, 37, 1964).

Según San Agustín, aún hay otra implicación en este pasaje, que estaba precedido por el verso *Laudate Dominum in sanctis ejus* [sancti = «los justos» en el momento de la resurrección]: «Habebunt enim etiam tunc sancti Dei differentias suas consonantes, non dissonantes, id est, consentientes, non dissentientes: sicut fit suavissimus concentus ex diversis quidem, sed non inter se adversis sonis». Handschin, en su artículo «Die Musikanschauung des Johannes Scotus [Erigena]» en *Deutsche Vierteljahrsschr.* V, pp. 316-341, insiste en el tema *concentus ex diversis... non inter se adversis sonis* (pp. 323 s.). Mientras que los estoicos (como Heráclito) habían pensado en la armonía como obligación de juntarse a los enemigos, San Agustín tiene en mente más bien la capacidad de la armonía para allanar la discordia aparente, tal como el «oído interior» del creyente oye la unidad que subyace a la diversidad. De manera que la *concordia discors* prefigura la armonía diferenciada de los santos, y el órgano es un símbolo de la *discordia concors* de la música del mundo. Y en su comentario a los versos 5-6 del salmo 150 (*Laudate eum in cymbalis bene sonantibus*), San Agustín termina enumerando, en una especie de «résumé calderoniano» anticipado¹⁰, todos los instrumentos mencionados en el salmo: «Vos enim sancti ejus... virtus ejus estis, sed quam fecit in vobis; et potentatus ejus, et multitudo magnitudinis ejus, quam fecit et ostendit in vobis. Vos estis tuba, psalterium, cithara, tympanum, chorus, chordae, et organum, et cymbala jubilationis bene sonantia, quia consonantia. Vos estis haec omnia...» (*loc. cit.*, 1965-6). Aquí tenemos claramente una orquesta sinfónica del mundo compuesta por los santos celebrando la omnipotente naturaleza, la *multitudo magnitudinis* de Dios; el prototipo de tal orquesta debe ser el órgano, el instrumento típicamente polifónico, que se remonta a los tiempos de David. De ahí que en latín medieval y en romance encontremos testimonios de un *organare*, *organizare*, «cantar polifónicamente como con acompañamiento de un órgano» o «cantar de un modo semejante a la

música de un órgano con sus diferentes registros», por más que los musicólogos tengan toda la razón al insistir en que no existen testimonios de canto o música realmente polifónicos en la Edad Media.

En el siglo IX encontramos la sorprendente definición de *organum* (esto es, de música polifónica según el modelo del órgano de múltiples voces) en Juan Escoto Erígena: «Ut enim organicum melos ex diversis vocum quantitativibus et qualitativibus conficitur, dum *viritim separatimque* sentiuntur longe a se *discrepantibus* intentionis et remissionis proportionibus *segregatae*, dum vero *sibi invicem coaptantur* secundum certas rationabilesque artis musicae regulas per singulos tropos, naturalem quamdam dulcedinem reddentibus» (Migne, 122, 638), una definición que este original filósofo, bastante aislado en su época¹¹, compara con el concepto de «discordia en la concordia» en toda la creación; esto parecería indicar la existencia real de la polifonía en esta época. La teodicea del Erígena se basa en la armonía del mundo, es decir, en las proporciones musicales que están enraizadas en el sentido interno del hombre, en su sensibilidad trascendental (este concepto deriva de los «sentidos internos» agustinianos que nos hacen sentir la dulzura de la armonía). Y los diferentes tonos de los registros del órgano, las cuerdas del laúd, los agujeros de la flauta, etc., considerados como tonos graves, agudos y medios respectivamente (aquí volvemos al símil del laúd del mundo de Atanasio, que insertaba los tonos medios entre los extremos heraclíteos), forman, en sus proporciones, una cierta consonancia y una gama completa de tonos. En la escala moral hay una completud y armonía similares: la maldad del hombre no es más que una disonancia introducida en la armonía a fin de producir el triunfo final de la bondad y la armonía. Así pues el Erígena, en consonancia con la idea de la creación, caída y redención del hombre y con los movimientos ascendentes-descendentes de la metafísica neoplatónica de Plotino, presenta la desviación discordante presente en la historia del hombre sólo como un signo de su último retorno a su armonioso origen (siendo el *finis* del mundo el retorno al *principium*). Análogamente, las siete artes liberales, en un movimiento circular, proceden de Dios y retornan a Él; esto es verdad concretamente en la música, que parte de su Principio, el *tonus* (¿el modo primordial?), pasa por diversas consonancias (*symphoniae*) y acaba por volver al *tonus*, el cual virtualmente abarca a toda la música¹². Si estamos justificados al interpretar esta afirmación del Erígena como una clara indicación de polifonía musical,

como hicimos en el caso del pasaje agustiniano sobre el *organum* citado más arriba, no está todavía claro (cfr. J. Handschin, *loc. cit.*); es, sin embargo, indiscutiblemente una bella manifestación de la concepción musical de la naturaleza como un universo diversificado. El Erígena insiste en la independencia original de las diferentes voces que «non confunduntur sed solummodo adunantur»: son como las velas de un candelabro, que (según el Pseudo-Dionisio) forman una luz indivisible; aunque se quite cualquier vela, no se llevará consigo la luz de las demás velas. La existencia de alusiones similares a la polifonía en la *Musica enchiridiadis*, a la que Handschin considera contemporánea del Erígena, nos permite suponer que, al menos teóricamente, el advenimiento de la música sinfónica tenía las puertas abiertas en el siglo IX.

Si seguimos, en la sintética historia de todas las artes de Dagobert Frey, *Gothik und Renaissance* (Augsburgo, 1929), el desarrollo de la música desde la Antigüedad hasta el Renacimiento (cap. 6), ahora podemos ver lo lento que de hecho fue el progreso de este arte a partir de la monodía griega: la Edad Media persistió en la estimación de la música como una sucesión de tonos, y una sucesión en una línea horizontal; a éste lo podríamos llamar el enfoque agustiniano. Ciertamente es que, en los tropos, donde el *cantus firmus* era parafraseado por una segunda voz, tenemos los inicios de la polifonía; pero en estos primeros intentos de *descant*, caracterizado por Frey como «akkordische Beziehungslosigkeit» y explicado por él como conectado con la falta de interrelación en el arte románico, con sus símbolos formales puramente enumerativos, aislados, sólo se permitía un paralelismo entre el ritmo y el número de los tonos. El tratado en francés antiguo sobre el *descant* insiste en el paralelismo: «quiconques veut dischanter il doit premiers savoir qu'est quins et doubles» (esto es, seguir la primera voz en la quinta y en la octava; la cuarta y, por supuesto, la tercera están excluidas). Guido d'Arezzo¹³ permite un cruce de voces siempre y cuando el *cantus* pueda descender por debajo de la «voz original»; en una *disjunctio vocum*, donde las voces son relativamente independientes, las voces pueden moverse a diferentes alturas, de modo que «corcorditer dissonant et dissonantes concordant» (aquí reconocemos un refinamiento «moderno» [medieval] lógicamente derivado de la fórmula antigua y agustiniana de la *concordia discors*). A partir de ahora la «voz original» se convierte en una voz superior más independiente y a la que se confían melismas más ricos: los motetes polifónicos, en los que cada voz tiene

su propio ritmo, compás y a veces incluso su propio idioma, son las formas típicamente góticas de la música del siglo XIII; y, sin embargo, aquí el principio más importante no es la consonancia simultánea, vertical, de las voces, sino la sucesión melodiosa, horizontal. El *ars nova*, que floreció en París (y cuyo ápice es Philippe de Vitry) tenía predilección por tres o cuatro voces, igualmente importantes, un flujo constante de la línea melódica y la introducción de compases. El siglo XIV fue testigo de la invención del contrapunto, en el cual lo esencial es la posibilidad de distinguir consonancias y disonancias; p. ej., el paralelismo de quintas y octavas está prohibido porque representan consonancias completas, en las cuales el oído es incapaz de separar los dos tonos: las terceras (y las sextas), por el contrario, ahora se toleran porque la consonancia no es perfecta, con lo cual la independencia de las voces ha hecho un considerable progreso. El nuevo canto *a capella* del siglo XV es un desarrollo a partir del *rondeau* y el canon: cuatro voces entran una tras otra, cada una imitando a la precedente. Lo que ahora prevalece es la percepción simultánea, no sucesiva; esta es la época del Renacimiento en que se introducen auténticamente en la pintura la perspectiva y el espacio, de modo que quien contempla el cuadro tiene simultáneamente ante sí la figura pintada y el espacio en torno a ésta (el cual había estado ausente en la pintura medieval); ahora tanto el compositor como el pintor componen verticalmente (no horizontalmente), bidimensionalmente (no linealmente). En la polifonía medieval el desarrollo tenía que ser siempre de individuo a individuo, nunca había un principio supravocal: podía haber unísonos o paralelismo, nunca la fusión de las voces particulares (lineales) en una totalidad. Es interesante ver cómo la idea de la concordancia de las voces, tan coherente con la de la armonía cristiana del mundo, no pudo, antes del siglo XV, llevar a la polifonía simultáneamente percibida; la tendencia monódica griega dominó la música occidental durante más de mil años; los grilletes de una tradición musical aprendida detuvieron lo que debería haber sido la tendencia natural de la música cristiana. Cualquier comunidad reunida en nombre de Dios debería, desde el comienzo, haber celebrado mediante la *discordia concors* la música del mundo instituida por su Creador.

Sigamos ahora los reflejos de la musicología medieval, de la musicología prerrenacentista, en la poesía medieval. Con el concepto (expresado por Boecio) de la música humana como un reflejo de la

musica mundana del universo, todas las variedades de recursos musicales tenían que penetrar en las demás artes medievales¹⁴. Hemos mencionado el hecho de que en los himnos de San Ambrosio, con su conservador estilo, la rima ya no se usaba. Con la excepción de algunos vestigios en Ennio, la rima tampoco se encuentra en la poesía antigua. A los griegos y los romanos este recurso principalmente fonético les habría parecido un barbarismo en poesía, un «redoble de tambor», como dice Vossler, en comparación con los refinados «efectos de flauta» de su prosodia cuantitativa y su musical acentuación. Para la interpretación tradicional de la nueva técnica de la rima como debida a la decadencia de la antigua cantidad y la ascensión del acento en las lenguas romances, me gustaría añadir otra explicación basada en la diferente función de la consonancia fonética en las lenguas antiguas y modernas respectivamente: el recurso de la *homoioteleuton* se empleaba en las lenguas antiguas para expresar correspondencias intelectuales, p. ej., a fin de hacer hincapié en la semejanza de significado en las raíces: *nect-*, *flect-*, *plect-*, o bien, especialmente, en los finales de la declinación: *omnia praeclara rara; abiit, fugit, evasit*. Una lengua que ha establecido el principio de la rima como una base de la consonancia gramatical puede extraer de ella pocos efectos poéticos (en francés los escasos restos de consonancia gramatical -i, -er, -ais no son nunca poéticos). La rima como recurso poético se ha originado en nuestras lenguas modernas porque ya no se emplea para la concordancia gramatical: sirve para vincular palabras no susceptibles de una fácil conexión entre ellas, y ahí reside su encanto. La frase latina citada más arriba aparece en las lenguas modernas sin rima gramatical (*toutes les belles choses son rares*), y podemos suponer que la decadencia del sistema latino de declinación nominal y verbal debió de contribuir al desarrollo de la rima como un recurso poético. Mientras el sistema de inflexión siguió en pleno vigor, el aroma poético del idioma sólo podía proporcionárselo la prosodia cuantitativa. Que la desaparición de la rima gramatical abrió el camino a la rima poética lo sugiere también el hecho de que en la antigüedad tardía (y posteriormente, a lo largo de la Edad Media en la llamada *Reimprosa*) la rima se utilizó, sólo en prosa, como un recurso para subrayar el paralelismo intelectual (*cola*)¹⁵. Tertuliano la empleó (según Vossler) porque pertenecía al «aparato sofisticado y retórico de la prosa artística grecolatina», y la propaganda cristiana no debía mostrar un estilo inferior a la de los paganos. Es bien sabido que San Agustín,

aunque en su estudio de la métrica (*De musica*) no menciona la rima como un fenómeno «musical», fue el primero en utilizar la forma de la rima en un poema; se encuentra en un salmo, reminiscente de las tiradas romances tardías, *Contra Donatianum*, que se halla en algún punto entre la poesía y la propaganda dogmática. Yo sugeriría que, para el rescate de la rima de sus cometidos prosaicos, nada fue más influyente (en un latín que se había liberado del sistema cuantitativo y que —al menos en el caso de la forma hablada, el latín vulgar— estaba a punto de perder su sistema de declinación) que la idea de la armonía (musical) del mundo. Con los romanos, la expresión *consonantia vocum* (que, como ya hemos visto, era un producto colateral de su armonía del mundo) se aplicaba a la consonancia gramatical, pero no encontramos la «consonancia» utilizada como el nombre de la rima ([con]sonans, acordans en el provenzal antiguo *Leys d'Amors*, etc.), pues ésta es igualmente un eco de la armonía del mundo (la palabra alemana para rima significaba originalmente «orden» y puede traducir la idea de los numeri). La rima como recurso musical está en línea con la adición por parte de San Ambrosio de música oriental al texto de los himnos en elogio de la armonía del mundo; en los refinados oídos de los griegos la música oriental habría sonado tan bárbara como la rima. El tremendo desarrollo de la música no se puede concebir sin la idea cristiana de la armonía del mundo: como San Ambrosio dice en su *Historia de la música* (citada por Vossler), la música estaba «liberada de los grilletes de la métrica»: en los aleluyas o en los versos finales de los salmos, la música seguía su propio camino, independiente del texto. Ahora bien, la misma rima es quizá de un paralelo origen «bárbaro», oriental (lidio según Vossler, pero sirio según W. Meyer y Speier); es también un recurso típicamente cristiano («En los primeros seis siglos apenas se encuentra en latín un solo poema rimado que no esté inspirado por el sentimiento cristiano», dice Vossler). ¿Es, pues, demasiado arriesgado suponer, junto con la introducción de una música unida a las palabras y que se expande más allá del alcance de las palabras, la introducción también de una segunda música *dentro de las palabras* mismas, es decir, la rima, utilizada como un recurso al unísono con la idea de la armonía del mundo y en posesión de todo el impacto emocional, no intelectual, de esta idea?¹⁶ La técnica de la *Gesamtkunstwerk* implica por lo general recursos sinestésicos: la «musicalización» de la poesía por la rima no sería sino un rasgo más de la concepción del arte

como arte musical. A la polifonía, en la cual la multiplicidad del universo es reducida a unidad, le hace eco dentro del poema un recurso que junta palabras separadas. La polifonía y la rima son desarrollos cristianos, según el modelo de la armonía del mundo; en la ambigüedad de la palabra *consonantia* durante la Edad Media («consonancia» o «rima») podemos captar la afinidad fundamental de los dos significados. La rima es ahora redimida del intelectualismo, es un fenómeno acústico y emocional que responde a la armonía del mundo¹⁷.

Hay otro arte medieval en el que el concepto de armonía del mundo desempeñaba un papel: la hermenéutica o exégesis, que estaba destinada a cobrar suma importancia en la Edad Media de mentalidad bíblica, en la que la autoridad de las Escrituras era tan fuerte como extraordinaria la variedad de las interpretaciones¹⁸. El acuerdo recíproco entre los pasajes de la Sagrada Escritura (incluido un equilibrio entre pasajes del Antiguo y el Nuevo Testamento, o entre las partes del Nuevo Testamento), así como el acuerdo entre la Biblia y los documentos del paganismo (Virgilio, etc.): eso era lo que se buscaba con más afán. Y de qué otro modo podía aparecer esta «concordancia» sino como una armonía musical: ya la filología griega y romana había utilizado con una referencia parecida *συμφωνεῖν*, *σύμφωνον εἶναι*, *consonare*, *concordare*, etc. Sugiero que la concordancia de los Evangelios (al. «*Evangelienharmonie*») era sentida como una concordancia musical, que reflejaba la paz divina, que reflejaba el orden que rige en la naturaleza y en el hombre; seguramente esto lo sugieren los términos exegéticos *concordia*, *consensus*, *convenientia*, *consortium*, etc. (cfr. San Ambrosio, «*De Concordia Matthaei et Lucae in Genealogia Christi*»; San Agustín, «*De Consensu Evangeliarum*»). En el último de estos tratados (I, 35) podemos leer un símil en el que los cuatro Evangelios son comparados con el cuerpo místico (y, naturalmente, armonioso y unificado, a pesar de la variedad) de Cristo; nuestro racimo sinfónico, las palabras con-, es exuberante en el pasaje:

Omnibus autem discipulis suis per hominem, quem assumpsit [Cristo], tamquam membris corporis caput est. Itaque cum illi scripserunt quae ille ostendit et dixit, nequaquam dicendum est, quod ipse non scripserit, quandoquidem membra eius id operata seunt, quod dictante capite cognoverunt ... Hoc unitatis consortium et in diversis officiis concordium¹⁹ membrorum sub uno capite ministerium quisquis intellexerit, non aliter accipiet quod narrantibus discipulis Christi in evangelio legerit, quam si

ipsam manum domini, quam in proprio corpore gestabat, scribentem conspexerit. Quamobrem illa potius iam videamus qualia sint quae putant evangelistas sibimet scripsisse contraria ..., ut his quaestionibus dissolutis ex hoc quoque appareat illius capitis membra non solum idem sentiendo, verum etiam convenientia scribendo in corporis ipsius unitate germanum servasse concordiam.

Cfr. Rufino, *consona scripturis* como traducción de σύμφωνα ταῖς γραφαῖς, y la frase de Venancio Fortunato, *consono ore et concordii voto conclamare coeperunt* (ThLL, s.v., *consonus*), que, con su acumulación de componentes *con-*, renueva expresiones clásicas como *concordi dixere sono*; como es habitual, συμφωνία (> *consonantia*) y συμπάθεια (> *concordia*) —la armonía acústica y la psicológica— se funden (cfr. las traducciones de συμφωνοῦσιν, ἔστι σύμφωνα por *et huic concordant verba prophetarum* [Vulg.]; de βιβλίων ἀσύμφωνων καὶ μαχομένων por *volumina inter se ... discordantia*, Rufino). En San Marcos de Venecia se ha encontrado una inscripción que representa a los cuatro evangelistas como guardianes cantando (evidentemente como aquellos cristianos vigilantes descritos en la canción del vigía de Módena, de la que más tarde hablaremos): «Ecclesiae Christi vigiles sunt quattuor isti / Quorum dulce melos sonat et movet undique caelos»; la *Evangelienharmonie* es una armonía de voces. Finalmente, en Buenaventura, el doctor de la Iglesia del siglo XIII (*In hexaëmeron collatio* XIX, §7, en *Opera omnia*, Quaracchi, 1891, V, 421), encontramos el siguiente símil: «[Los estudiantes de teología deberían estudiar el texto de las Sagradas Escrituras en su significado espiritual (no literal)]: Tota Scriptura est quasi una cithara, et inferior chorda per se non facit harmoniam, sed cum aliis; similiter unus locus Scripturae dependet ab alio, immo unum locum respiciunt mille loca». Aquí la Biblia en su integridad forma un instrumento musical²⁰.

No sólo en la preponderancia de la música entre las artes y no sólo en la musicalización de la poesía, se deja sentir en la Edad Media el concepto de la armonía del mundo: aparece también en el tratamiento de la música como tema literario. Puesto que la armonía del cosmos, como la de la música, es un don de la gracia, dondequiera que encontremos uno de estos cuatro términos tendremos una estrecha asociación con los otros tres; gracia-naturaleza-música-armonía es una especie de tetracordo formado dentro del *musicum carmen* del mundo. Puesto que la armonía y la música pueden concebirse como una sola

cosa, podemos encontrar también la tríada gracia-naturaleza-armonía. El mismo motivo puede encontrarse con diversas variantes, reminiscentes de San Ambrosio, en los escritos de Paulino de Nola (cfr. Curtius, ZRPh, LIX, 139 y 143): (XX, 32) «At nobis ars una fides et musica Christus»; (43) «Ille igitur vero nobis est musicus auctor»; (59) «... toto Christi chelys aurea mundi / Personat innumeris uno modulamine linguis, / Respondetque Deo paribus nova carmina nervis». La ecuación «música (armonía) = gracia de Dios» se encuentra en Clemente de Alejandría (según Eusebio, *H. E.*, 6, 14, 7 [3]), donde se dice que la lengua de San Juan Evangelista se mueve μετὰ τῆς θείας χάριτος, mientras que su voz es πάσης μουσικῆς ἀρμονίας ἡδίων.

En las actas del martirio de Santa Cecilia, de los siglos V-VI, hay un pasaje que describe a Santa Cecilia, tocada por la gracia, rezando: «Cantantibus organis Caecilia decantabat in corde suo» (cfr. *Encicl. Ital.* s.v. *Caecilia*). Esta expresión fue responsable de la conclusión posterior de que Santa Cecilia había inventado el órgano. Sin embargo, como *organum* ha significado siempre desde los tiempos de San Agustín no sólo «órgano» sino «instrumento musical» (cfr. Du Cange; Gerold, *La musique au moyen âge*, p. 65), a mí me parece evidente que la interpretación correcta sería estar «afinado a sonidos instrumentales»; de este modo, el pasaje de las actas se ve como estableciendo un paralelismo de la oración musical interna de la santa con una orquestación del universo (a la manera de San Ambrosio)²¹. El famoso cuadro de Rafael —en el que a Santa Cecilia, al oír la música angelical del más allá, se la muestra dejando caer extasiada su *organetto* terrenal mientras la viella, la pandereta y otros instrumentos terrenales yacen en el suelo en torno a ella— ha vuelto a la interioridad del texto del acta: ella ha «oído en su corazón» música celestial²². Ahora la música vocal, es decir, la música del corazón humano, es superior a la música instrumental (según Prey, p. 240, ésta era una tendencia contemporánea); y, de un modo muy significativo, la ecuación «música = gracia» es realizada por la presencia, en el cuadro de Rafael, no sólo de San Agustín (el autor de *De musica*), sino también de San Pablo («Si linguis hominum loquar, et angelorum, charitatem autem non habeam...»), de San Juan Evangelista (el representante de la invasión por la gracia, cfr. Benz, *Dtsch. Vierteljahrsschr.*, XII, 46) y, especialmente, de María Magdalena, una santa a la que nunca se ha mostrado en relación directa con la música, sino sólo con esa gracia que es música. Schopenhauer (*Welt*

als Wille etc. I, 3, §52) ha definido correctamente este cuadro como indicativo de la transición del artista al santo, del alegre ostentador de la belleza al amante al que «*der Ernst ergreift*». Este «ser sobreco-gido» por la música trascendental de la gracia lo describió mucho antes de Rafael el «padre del misticismo inglés», el franciscano de Yorkshire Richard Roller (siglo XIV) en su *Incendium amoris* (ed. Deanesly, p. 189); él describe la característica transición mística del estado de «calor» (*calor*), que él sentía con la misma fuerza sensible que conocemos por Jacopone y Eckhart, al de la canción (*canor*):

Dum enim in eadem capella sederem et in nocte ante cenam psalmos prout potui decantarem, quasi tinnitum psallencium uel pocius canencium supra me ascoltaui. Cumque celestibus eciam orando toto desiderio intenderem, nescio quomodo mox in me concentum canorum sensi et delectabilissimam armoniam celicus excepi mecum manentem in mente. Nam cogitacio mea continuo in carmen canorum commutabatur et quasi odas habui meditando et eciam oracionibus ipsis et psalmodia eundem sonum edidi. Deinceps usque ad canendum que prius dixeram per *affluentia suauitatis interne* prorupi, occulte quidem, quia tantummodo coram Conditore meo.

De nuevo tenemos la experiencia interna de un individuo invadido por la música del mundo, a la manera de Santa Cecilia; en el tratado de Rolle el *decantare*, el recitado más o menos mecánico, da paso a un canto del alma (un alma afinada con el cielo) en la que los textos litúrgicos se recitan con todo su impacto divino. El canto dotado de gracia ha impregnado un texto sálmico formalizado y lo ha imbuido del más profundo significado: las palabras son las prescritas por las Escrituras, pero «irrupen» espontáneamente desde la mística extática. Rolle sabe que sólo un alma elegida recibe el don de cantar el supremo amor inspirado por Cristo y se convierte por tanto en una «flauta de la vida» que forma parte de la gran melodía divina.

Y, una vez se hizo posible presentar a un ser particular afinando su alma a la música del mundo —con una voz considerada como un instrumento más en el concierto mundial de elogio a Dios—, nada había que evitara la aceptación de los alegres pájaros cantores como colegas músicos; cuando Rolle, por ejemplo, compara su alma con el ruiseñor que canta toda la noche para deleite de su compañera (su alma debería también cantar por su novio en la noche de su vida), está repitiendo

un motivo mucho más antiguo: Fortunato (siglo VI) había elogiado al ruiseñor («Hinc philomela suis adtemperat organa cannis, / Fitque repercusso dulcior aura melo») que afina sus «órganos» vocales o instrumentos con la música del hombre y provoca la respuesta del aire (esto es, de la naturaleza). Compárese asimismo la canción medieval mencionada por Gérold, *op. cit.*, p. 77: «Philomele, demus laudes in voce organica», en la que el ruiseñor canta himnos religiosos.

La conexión cristiana entre gracia divina y música (canto) es también ilustrada por la leyenda que Chaucer ha incluido en sus *Cuentos de Canterbury* y puesto en boca de la priora. Aquí, el acento se pone en el canto («alto y claro») de la antífona mariana, *Alma redemptoris*, por el niño de siete años, el «corista», en su martirio a manos de los judíos, y en el milagro de su canto, después de muerto, por intercesión de la Virgen; es decir, en el poder milagroso del canto religioso. La íntima adhesión de Chaucer a un grupo concreto de versiones previas de esta leyenda, una leyenda también contada por Cesáreo de Heisterbach y Hautier de Coincy, ha sido señalada por Charlton Brown, *The Miracle of Our Lady* (1910), pero no tengo la sensación de que haya visto la razón de las propias adiciones del poeta. La variación más sustancial afecta a la edad del «pequeño corista», que pasa de diez a siete años: Brown explica «que esto incrementaría el *pathos* de la historia» y señala que este cambio hizo a su vez necesario que el corista estuviese estudiando la cartilla (con la que se enseñaba a los niños «a cantar y leer») en lugar del antifonario, y a incluir a un «compañero» de estudios mayor que le enseña a cantar el motete y le explica vagamente lo que de oídas sabe sobre la sustancia de la canción latina y que quizá él mismo no comprende del todo. Y Brown sigue aportando pruebas de que Chaucer ha descrito la vida en las escuelas de enseñanza primaria de aquellos días, el propósito de las cuales, como muestra, era preparar a los discípulos de una parroquia para participar en los servicios religiosos, especialmente en lo que respecta al canto necesario para ellos.

Diríase que algunos de nuestros estudiosos más experimentados de la lengua inglesa, tan eruditos en *Kulturgeschichte*, carecen absolutamente de órgano para percibir la atmósfera de milagro y gracia que informa la literatura cristiana medieval; según las pruebas que se nos ofrecen, el deseo de Chaucer era describir la vida escolar contemporánea por mor de la descripción, es decir, a fin de dar el famoso «toque realista». Pero cómo no ver que aquí estamos en presencia de uno de los motivos

básicos de la doctrina cristiana, que debe hacer hincapié en la gracia en cuanto opuesta a la ley del Antiguo Designio, en el espíritu en cuanto opuesto a la letra, y que el espíritu de la gracia se expresa a través de la música: hay una comunión directa de lo divino con aquella sencilla, infantil, nada intelectual fe formulada en el Sermón de la Montaña (y encarnada en otras leyendas como la del *Tumbeor Nostre Dame* o la del monje cuyos únicos conocimientos de latín se reducían al *Ave Maria*). Esto ha sido visto por W. R. Hart en su artículo «Some Old French Miracles of Our Lady and Chaucer's Prioresses Tale» (*Univ. of Calif. Publ. in Mod. Phil.*, XI, 31-53), que demuestra que Chaucer había comprendido plenamente las exigencias del género literario del *conte dévot*: «Lo mismo que sus predecesores franceses [en Gautier de Coincy, etc.], la priora desea reforzar e ilustrar la visión de que Nuestra Señora no abandonará a quienes la sirvan, por ingenua o humildemente que lo hagan». Sin embargo, Hart no menciona la importancia del elemento musical, aunque es análogamente resaltado en la narración que Gautier hace del milagro paralelo («el muchacho ... ya era un milagro de percepción: iba desde pequeño a la escuela, pero la ayuda que recibía de Nuestra Señora era tan grande que aprendía más en seis meses que otros en cuatro años. Él sostenía a su madre con su canto. Su voz era tan piadosa, agradable y deliciosa que parecía la de un ángel a las multitudes que se reunían en los lugares públicos para escucharle ...»); y aunque, en otra leyenda de Gautier, tenemos el milagro musical que le ocurrió al minstrel Peter de Siglaren la iglesia de Roc-Amadour, el cual, tras tocar muy excelentemente la viola en honor de Nuestra Señora, rezó para que uno de los cirios de ésta descendiera sobre su instrumento, y le fue concedida esta expresión terrenal de la gracia sobrenatural. La música es la expresión natural de la fe inocente.

Este motivo aparece expresamente en el prólogo del cuento de la priora, la cual confiesa su inadecuación para la tarea de dar a su historia el sentido de la divina: «Pues no sólo tu alabanza preciosa / es pronunciada por los hombres de dignidad, / sino que la boca de los niños proclama tu bondad ...» (1645-8). Por dos veces resuena en el relato mismo: «Oh, mártir consagrado a la virginidad, / ahora puedes cantar, siguiendo continuamente / al blanco Cordero celestial —dijo ella» (1769-71) [¡muy importante este recordatorio por parte del poeta de que es la priora la que está hablando!], y «Oh gran Dios, que tu elogio pronuncia / la boca de la inocencia» (1797-8). De manera que el

cambio en la edad del pequeño mártir es debida, no a ninguna razón sentimental, sino a un deseo por parte de Chaucer de mostrar un alma poseída por ansias religiosas antes de ser influida por el *aprendizaje libresco*: «No sabía él lo que aquel latín significaba, / tan joven y tierna era su edad» (1713-14). Y el «compañero» también está desprovisto de un auténtico conocimiento del latín («Estoy aprendiendo a cantar, pero poca gramática sé»); es elegido por Dios sólo como un instrumento por el que el corista pueda recibir la enseñanza que será importante en la hora de su muerte. Los detalles de la vida escolar contemporánea sólo sirven para subrayar esa plenitud de la fe en las almas de los niños. Es exactamente la técnica del *Tumbeor de Nostre Dame*, en palabras del profesor Hart: «Para contrastar su ignorancia e inexperience con la erudición y destreza monacal, se inserta un cuadro excepcionalmente completo del aspecto devocional de la vida en un monasterio medieval».

De manera que con la canción del corista el acento se pone en su *canto* en honor de María más que en las palabras mismas:

Y entonces la cantó bien y con aplomo,
palabra por palabra, según las notas,
dos veces al día pasaba por su garganta,
de ida a la escuela y de vuelta a casa;
en la madre de Cristo tenía puesta la mente...
Este muchachito, al ir y venir
muy alegre entonces cantaba y gritaba
O alma redemptoris siempre.
De tal modo había atravesado su corazón la dulzura
de la madre de Cristo, que en su alabanza
no podía parar de cantar durante todo el camino (1736-47).

Y es esta sincera necesidad en él de cantar la que acaba por desencadenar la tragedia en el gheto (sin ningún resentimiento hacia su alegre canción por parte de los judíos, como en alguna otra versión de la leyenda). La manifestación acústica, tan evidente en el poema, es el resultado directo de la gracia, una gracia que opera por encima de las cabezas de los hombres y también de los niños. Es Dios quien, por medio de Satanás, incita a la «maldita raza de Herodes» a cometer el asesinato y a arrojar el cadáver a las «letrinas», el lugar desde el que luego «el honor de Dios se extenderá» (en la milagrosa canción del

mártir). Este judío, como Shylock más tarde, «no tenía música en su corazón»; y no hay ninguna razón para que los comentaristas modernos se ofendan con la conciencia y tierno corazón de la priora, «por desgracia [!] no incompatible con un odio acérrimo hacia los 'malditos judíos'» (F. N. Robinson, *Complete Works of Geoffrey Chaucer* [Boston y Nueva York, 1933], p. 12). Incluso el profesor Hart, por lo demás tan comprensivo, habla de la tierna concepción de Nuestra Señora «curiosa pero bastante naturalmente» combinada con una «fanática intolerancia con respecto a los judíos» y de la «feroz invectiva» de Gautier. Tales manifestaciones revelan la errónea comprensión fundamental de la forma interna del pensamiento medieval por parte del crítico moderno, al que sorprende encontrar antisemitismo en una época que únicamente conocía el odio por razones dogmáticas, no raciales (el odio contra el estado-de-no-gracia en sí mismo), es decir, que nada sabía del antisemitismo tal como se da en nuestros días. No es de extrañar, pues, que tales historiadores, con su sentimiento de la superioridad cultural de la literatura moderna, cuando por casualidad se ocupan de literatura medieval, se encuentren desorientados; y su gesto de superioridad parece más que ingenuidad cuando, como hizo A. Schinz al ocuparse de «L'art [!] dans les Contes dévots de Gautier de Coincy» (PMLA, XXII, pp. 465-520, en 466) tienen que confesar: «au Moyen-âge il s'agit presque toujours de comprendre plutôt que d'admirer ...».

Uno de los ejemplos más interesantes de la relación necesaria entre gracia, naturaleza y música (armonía) lo ofrece el poema del siglo X (fácilmente accesible en el *Primer of Medieval Latin* de Beeson, cuya atribución al obispo Fulberto es cuestionable) *De Luscina*, que describe la canción armoniosa del ruiseñor:

Hilarescit philomela, dulcis vocis conscia;
Et extendens modulando gutturi spiramina,
Reddit veris et aestivi temporis praeconia...
Felix tempus cui resultat talis consonantia.

¡Ah, si el pájaro cantara todo el año («daret suae vocis organa»): sus «órganos» son los instrumentos que toman parte en un concierto polifónico de la naturaleza)! Pero ya ha llegado la hora de que la voz del hombre participe del elogio de la armonía del mundo («Tempus adest ut solvatur nostra vox harmonica»); su voz también se transforma en

un instrumento (tañerá los *plectra linguae*)²³. Luego, tras llevarnos del pájaro dotado de gracia a la canción del hombre que afirma los dones de Dios, el poema termina con el elogio de los dogmas cristianos (la Trinidad, la Resurrección). No hay brecha entre el dogma y la natural euforia primaveral del pájaro y del hombre: sinceramente participan de la gracia; es posible que un poema comience con la canción de primavera del ruiseñor y termine con la renovación de la humanidad por medio de la resurrección, el tema cristiano paralelo (y correspondiente) a la idea pagana del renacimiento de la vida sexual en primavera²⁴. El miembro más insignificante del concierto del mundo, el pajarillo, puede estimular pensamientos sobre los más grandes misterios revelados del cristianismo. Una actitud de incompreensión hacia tal «tema de temas» del cristianismo ha llevado a un filólogo escéptico de la última generación, F. M. Warren (PMLA, XXIV, XLVIII-LXXII, en LXXI) a pronunciar el muy mezquino juicio siguiente sobre nuestro poema²⁵: «La oda de Fulberto al ruiseñor ... se ocupa de un tema popular que el buen obispo se empeña (!) en convertir en un medio de edificación». Warren parece estar pensando en una adición espúrea de pensamientos religiosos al popular tema «real» del ruiseñor en primavera, sólo porque sus propios desesperadamente mundanos órganos de sensación no están afinados con la armonía del mundo! En realidad, en el mismo comienzo del poema, el léxico (*consonantia-vox harmonica-vocis organa*)²⁶ ya apunta a esa armonía del mundo que constituye el tema del poema como un todo, cuya belleza estriba en la gradual extensión del elogio de la armonía del mundo desde el pájaro hasta el hombre. No veo ninguna razón por la que para el filólogo moderno resulte necesario adoptar semejante actitud paternalista hacia el piadoso poeta del siglo X, como si lamentara un tratamiento religioso artísticamente malogrado. En realidad, dado este tema religioso, no podría haber mejor tratamiento artístico²⁷.

La música artística y la música de la naturaleza son una y la misma cosa en la Edad Media: un pájaro canta como un competente organista; el fr. ant. *orgueneur*, el esp. ant. *organar*, significan «cantar», en origen «cantar como con acompañamiento de un órgano»; en fr. ant. también leemos: «cil oisel qui estudient en lor latin» (Meyer-Lübke, en tales casos, traduce: «Sprache, besonders eine fremde; Wissen»); la Edad Media no ve ninguna discrepancia en la combinación «estudio», «latin» y «pájaros»²⁸. Y los santos pueden cantar como pájaros, pues

unos y otros están inspirados por la gracia divina de la armonía del mundo. En la introducción a sus *Milagros de nuestra Señora* («Clásicos castellanos», Berceo, Vol. I [Madrid, 5ª ed., 1958]), el poeta religioso español del siglo XIII Gonzalo de Berceo nos cuenta cómo, a la sombra de un jardín paradisíaco atravesado por cuatro ríos, oyó los dulces y variados (*modulados*) sonidos de los pájaros (estr. 7-9):

Nunca udieron omnes organos más temprados / Nin que formar
pudiesen sonos más acordados [*organum*, palabra de Fulberto; *temprados*,
acordados = «afinados», «armónicos»]. // Unas tienien la quinta, e las
otras doblaban [los pájaros cantan «acordes», la quinta y la octava, el *diapente*
y el *diapasón*]. / Otras tienien el punto [llevaban el tenor o contra-
punto], errar no las deixavan [estos maestros cantores no admitían nin-
gún error]; / Al posar, al mover todos se esperavan [todos los miembros
del grupo se subordinan al conjunto, hay un concierto de «amor y
afán»]. / Aves torpes nin roncás hi non se acostavan. // Non serie orga-
nista nin serie violero, / Nin giga, nin salterio, nin mano de rotero, /
Nin estrument, nin lengua, nin tan claro vocero / Cuyo canto valiesse
con esto un dinero [esta canción celestial es comparada con el tañido de
instrumentos humanos].

¿Quiénes, pues, son estos pájaros, músicos a la vez de dulzura paradisíaca y competentes, en el jardín de las maravillas?²⁹ La siguiente interpretación alegórica explica: el jardín es la Virgen, los cuatro ríos son los cuatro evangelistas a los que la Virgen —convertida en maestra en esa era didáctica— aconsejaba y corregía en su tarea de redacción de los Evangelios (estr. 26-29):

Las aves que organan [«cantan»] entre esos fructales, / Que an las dul-
zes voces, dicen cantos leales [«leales» a la Virgen, que parece una dama
amada de los trovadores: el canto de los pájaros es moralmente per-
fecto], / Estos son Agustin, Gregorio, otros tales [los santos que canta-
ban el elogio de la Virgen, pero que son también los promotores de la
música cristiana: fe y música se identifican], ... // El rosenor que canta
por fina maestría [«Maestro Ruisenior»], / Siquiere la calandria que faz
grand melodia, / Mucho cantó mejor el varon Ysaya, / E los otros pro-
phetas, onrrada conpania [Isaías y los profetas superan a los pájaros en
materia de canto]. // Cantaron los apostolos muedo mui natural [el
«modus» de los apóstoles cantores es «natural» aunque son artistas y
cantan mejor que los pájaros en la naturaleza!] ...

Gonzalo continúa: y los confesores cantan también, y los mártires, las once mil vírgenes; en todas las iglesias de la tierra, y todos los días, se canta el elogio de la Virgen (estr. 30): «Todos li façen cort a la Virgo Maria [todos cortejan a Nuestra (cortesana) Dama] / Estos son rossennoles de grand plaçenteria p. 9 [todo aquel que canta el elogio de la Virgen es, *ipso facto*, un dulce rui señor]». El canto de los pájaros y de los santos (de los poetas religiosos de un remoto pasado y de los feligreses de hoy en día), la naturaleza y la civilización, los dones naturales y el adiestramiento, la poesía y la música, la multiplicidad y el orden, lo bello y lo moral, el arte y la ética, se integran en una καλοκαγαθία musical, en una paradisiaca armonía de la gracia.

Si ahora pasamos a San Agustín, nos encontramos con una teoría bastante diferente (cito un pasaje de E. Chapman, *St. Augustine's Philosophy of Beauty* [1939], pp. 67-69):

Si la razón consiste en la observancia de proporciones armoniosas..., ¿no se encuentran proporciones correctas en lo hecho por criaturas irracionales...? Los pájaros y animales terrestres actúan con números al construir. El hombre es superior a ellos no porque actúe con números, sino porque conoce los números... El rui señor, cuya canción de primavera es tan armoniosamente encantadora, no tiene conocimientos de arte. Parecidos a los rui señores son los cantantes que cantan instintivamente con medida y encanto, pero no tienen conocimientos de armonía... Los pájaros están ebrios de sus propias canciones, que son ejecutadas igualmente por la atracción del placer. Parecidos a los pájaros a este respecto son los flautistas, arpistas y tañedores de cualquier otro instrumento que no poseen conocimientos de su arte, pero realizan sus efectos... de memoria o por hábil imitación... El arte depende de la razón y no puede confundirse con la imitación. Ni los animales, que no pueden proceder con auxilio de la razón, son capaces de imitación ni los virtuosos que carecen de conocimientos poseen el arte, cuyo principio generador es la razón.

De manera que lo que en San Agustín se oponía —el don musical natural de los pájaros (junto con la imitación ingenua del arte por los ejecutantes humanos) y el arte consciente— está unido en Berceo³⁰. Hay aquí una reminiscencia del dualismo de San Agustín (los pájaros cantan artística, los santos naturalmente), pero en Berceo, como en Fulberto (para quien el rui señor era un artista «consciente»), hay un

puente que lo salva. Si pensamos que poetas como Fulberto y Berceo eran clérigos (el segundo incluso alardea de su *clerecia*), nos percataremos de hasta qué punto estaba «integrado» el artista medieval —de hecho era un *naïve savant* y no podía concebir al ruiñeñor más que como un «ingenuo sabio»—, de hasta qué punto lo que para nosotros los modernos (y para San Agustín) se divide en secciones está unificado en la Edad Media. La tradición agustiniana se ha convertido aquí en una especie de *Vulgärantike* (para emplear la expresión acuñada por E. Auerbach), que conserva la distinción de San Agustín únicamente para insistir en que ha sido abolida por la fe verdadera. De manera que los ruiñeñores de Fulberto y Berceo han ido a la escuela, han *estudié en lor latin* y, lo que es más (incluso esto habría sido admitido por San Agustín), cantan como Padres de la Iglesia; todo esto la Edad Media podía verlo en el canto de un pájaro, en el cual un poeta moderno como Hebbel únicamente puede ver la actividad de cantar, sin el logro del canto. Si el lector objetase que los pájaros de los poetas medievales (o, al menos, de Berceo) son, desde el comienzo, seres alegóricos que representan a santos, yo respondería que precisamente la facilidad con que se establece la relación alegórica es significativa: ¿simbolizaríamos nosotros a los Padres de la Iglesia por medio de dulces pájaros? No, la alegoría sólo es posible en el marco de una creencia en una armonía del mundo que abarca a la naturaleza y al arte, de una tendencia cristiana a oír música dondequiera que haya amor y fe³¹. Puesto que el culto religioso está relacionado con la música y la música, a su vez, está conectada con el orden, la disciplina y la instrucción, la idea de los pájaros disfrazados de estudiantes (lo cual está en línea con la transformación general impuesta a los animales en el tratamiento alegórico) no ofrece nada incongruente con la mentalidad medieval. El canto del pájaro sólo puede ser elogio de Dios, y en éste el hombre y el pájaro pueden fácilmente coincidir. Sólo en un mundo apartado de Dios se abre un abismo entre el reino animal y el humano. Análogamente, no hay conflicto entre lo emocional y lo intelectual: el verdadero amor tiene necesariamente que ajustarse a la doctrina correcta, el verdadero amor es tan sabio como ingenuo. En los textos medievales suelen aparecer animales dotados de gran sabiduría, mayor que la de sus maestros humanos (el perro Hudent que reconoce a Tristán antes de que Isolda pueda hacerlo; el *bisclavret* —sólo animal a medias, es cierto—, que en el *lai* de Marie de France distingue a los buenos de los malos). Pero más

sabio y más instruido que cualquier otro animal tiene que ser el pájaro, pues su «música» incluye los *numeri*.

Análogo al texto en español antiguo es el episodio en el francés antiguo. *Image du monde*, que trata de san Brandán (ed. Hilka en *Sammlung romanischer Übungstexte*, Vol. 13, pp. 15-16): aquí los pájaros cantores instruidos se explican como ángeles caídos del cielo; sin embargo, puesto que no tomaron parte en la revuelta contra el cielo, se les permitió volar entre el cielo y la tierra. Cuando se cantan los salmos, responden; preocupados siempre por el elogio de Dios, cantan («de bouche et d'eles») algo parecido a los cánones de las horas canónicas: «Au main et a tierce chantoient, / A midi, a none et a vespre / Looient Dieu, le roi celestre, / A chascune eure sa chanson / Toute propre et de mout dous son, / Et toutes leur chansons estoient / Dou sautier dont les vers chantoient». Se halla en tal pasaje la inspiración dulce y fuerte, al mismo tiempo mundana y divina, de Fra Angelico, él mismo un clérigo ingenuo³².

Los pasajes evangélicos que prometen la alegría de la salvación a la humanidad, como la escena del nacimiento de Cristo y la adoración de los pastores (Lucas 2, 8-14, esp. 13), constituían para el poeta medieval una invitación a configurar una armonía del mundo de cuya música participan todos los animales (no sólo los pájaros, sino ¡también los peces y las serpientes!). La francoitaliana *Ystoire de la Passion* (B.N., Ms. fr. 821), que la doctora Edith A. Wright ha publicado en la serie Hopkins, ofrece una descripción del acontecimiento del nacimiento de Cristo en la que son los cuernos de los pastores, no el ruiseñor, los que ponen orden en la orquesta animal; y todos los animales están muy versados en la doctrina cristiana del «dulce», «todopoderoso» Salvador del mundo:

Et les pastors tuit encornoie / Por la grant leëce Yhesu Christ. / ... Tuit menoient joie et grant freor / Por la leëce dou creator / Meismement les auselit / Sus en les airs, grans et petit, / Cantoient vers mout doucement / Por la grant douçor del omnipotant, / Et toutes les bestes petit et grant³³ / Aloient toutes mout corrant, / Gietent les voises en grant douçor, / Toutes a sa guise et por amor / Del aute Deu, seignors et roi. / Mes je vos dirai ancor por foi / Q'entre la mer ne fu peison / Petit ne grant qe a qest ton / Ne s'en joist mout a sa guise / Por le douz roi et por sa franchise. / Et neis sor la mer Noceant / I fu la joie demoustre grant, / Et droit en Inde Superior, / Et firent autre grant frebor / Cascuns serpent petit et grant, / Tot por amor del omnipotant. / Et tot le mondes fu en

tiel joie / Qe mais dir ne le poroie, / Trosqe Herodes fist decoller / Les
enfants petit a son berne (132-160).

El acto asesino de Herodes pone un abrupto final al idilio de la armonía del mundo, barrida de golpe (aunque será restablecida por el sacrificio de Cristo)³⁴. La doctora Wright (p. 15) traza un paralelismo a partir de Honorio de Autun, *Speculum ecclesiae*, quien cuenta que los «animales brutos» supuestamente han hablado con voz humana en el nacimiento de Cristo; también cita pasajes bíblicos como Daniel 3, 79-81 (antes citado por mí). Yo añadiría, en relación con esto, el verso de las Revelaciones (5, 13): «Et omnem creaturam quae in caelo est, et super terram, et sub terra, et quae sunt in mari, et quae in eo, omnes audivi dicentes: Sedit in throno, et Agno, benedictio ...». Sin embargo, donde se ha de buscar la inspiración de estos tratamientos medievales no es tanto en un pasaje concreto como en el motivo general de la armonía del mundo³⁵.

Es probablemente de la poesía religiosa latina, como la de Fortunato y Fulberto, con su tema de la armonía del mundo en primavera, de donde debe derivarse el llamado *Natureingang* de la poesía trovadoresca provenzal (y francesa y alemana): el procedimiento de iniciar un poema amoroso con una descripción estereotipada de la naturaleza en primavera (pájaros que cantan, flores que eclosionan, etc), un trasfondo por el que el poeta-amante es inspirado a elogiar su amor³⁶. De manera que tendríamos una adaptación secular de la armonía religiosa del mundo: la unidad de gracia-amor-naturaleza-armonía-música sigue presente y, aunque secularizado, algo de lo divino permanece: la amada, aunque una mujer terrenal, está envuelta de un encanto celestial. El desarrollo del *Natureingang* en la poesía provenzal ha sido tratado por Scheludko, *Zeitschr. f. franz. Sprache*, LX, pp. 257-334, y por M. Casella, «Poesia e storia», *Arch. stor. ital.*, 1938, vol. II, pp. 1-63, 155-199; el último menciona explícitamente el tema de la armonía del mundo. De él citaré algunas frases sobre Jaufré Rudel a fin de demostrar al lector cuán excelentemente se ajustan a nuestro esquema (pp. 188 s.):

Così come è musica —Sant' Agostino qui direbbe *numerus*— la vita che si dà la propria perfezione, in virtù di un' attività che dall' interno si costruisce da se stessa. E questa attività è tanto l'azione immanente del vivente vegetativo che trascolora nel verde lucente o si schiude nel fiore,

quanto l'azione transitiva dell' animale che cerca la sua compagna, mentre effonde il suo giubilo nel canto: «Quan lo rossinhols, el folhos / dona d'amor e n quier e n pren, / e mou son chan jauzent joyos / e remira sa par soven, / e l riu con clar e l prat son gen / pel novel deport que renha, / mi ven al cor grans joys jazer» (J. Rudel, I, 1-7). E questa musica è l'infinità della vita che il poeta vive nel proprio intimo, nel momento più vivo della sua interiore realtà, quand' essa è realmente vita, perchè agisce spontaneamente in lui come spirito creatore, come *ordo amoris*. È l'infinita realtà delle cose con le quali il poeta si sente indivisibilmente unito; e con le quali coopera con gioia, per un fine che è già suo, perchè immanente e commune a tutte le singole creature. «Quan lo rius de la fontana / s'esclarzis, si cum far sol, / e par la flors aigentina, / e l rossignoletz el ram / volf e refranh ez aplan / sous dous chantar et afina, / dreitz es qu'ieu lo mieu refranha: / —Amors de terra lonhdana...»... Il desiderio di una indicibile felicità lontana non è un' illusione. È una presenza invisibile. È una realtà operante. È l'occulta vita.

El «gran deleite» del trovador es la revelación musical de la gracia (Presencia) divina en la primavera, la naturaleza y el amor; la revelación, asimismo, del orden, del *ordo amoris* («Delectatio ordinat animam, delectatio quasi est pondus animae» — San Agustín). Y «es bueno para él» cantar al unísono con los pájaros, como un eco (*refranh*)³⁷ de la armonía del mundo (cfr. el *fragor resultat* de San Ambrosio), aun cuando su Amada esté lejana (un *amors de terra lonhdana*), más allá del alcance de los sentidos, como lo está Dios para el creyente cristiano. En un determinado momento Casella, con su traducción de un verso de Jaufré Rudel, *ses ren que y desconvenha*, «sin nada que no fuera adecuado», sugiere correctamente, creo yo, que también la Amada es un modelo de armonía (para la cual encontramos en Cicerón la traducción por *convenientia*): «florente e fine è la sua persona, e tuta una armonia». De algunos de estos problemas me he ocupado en mi artículo «L'amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours» (apéndice a *Studies in Philology* [1944]), del cual sólo citaré un pasaje: un aforismo (*metáfora moral*)³⁸ del poeta religioso catalán Raimundo Lulio (en su *Llibre d'Amic e Amat*, inserto en la novela *Blanquerna*) admite una mezcla de abstracciones en la vida interior (cercanía y lejanía de los amantes) según el modelo de la mezcla en el clima y del vino con el agua (*Els nostres clàssics*, vol. 14 [Barcelona, 1927], p. 35, § 50): «Eguals coses són propinquitat e llunyedat, enfre l'amic e l'amat. Car enaixí

com mesclament d'aigua e de vi, se mesclen les amors de l'amic e l'amat; e enaixí com calor e llugor, s'encadenen llurs amors; e enaixí con essència e ésser, se covenen e s'acosten»³⁹. De manera que estamos autorizados a sostener que la armonía (musical)-gracia-amor-naturaleza, un tetracordo cristiano, subsiste en la poesía amorosa secularizada de la Edad Media⁴⁰.

En Petrarca es la dama divina la que se ha convertido en el santuario de la armonía sobrenatural; según esta teoría (antigua, trovadoresca, etc.)⁴¹, requería que la sede del amor fueran los ojos, pero en ese *Canzonere* que una y otra vez trata de inmortalizar, en cada uno de los cientos de poemas, un momento o aspecto de la existencia de Laura o de su amor por Laura y por tanto multiplicando al infinito las cualidades inmortales de este ser extraordinario, en esa poesía, no podía ser de otra manera sino que todo sonido procedente de la amada (todas cuyas expresiones eran estéticas, y eran consideradas estéticamente) participara de la armonía musical del mundo (ed. Mestica [Florenia, 1896], soneto 123):

I' vidi in terra angelici costumi... / E vidi lagrimar que' duo bei lumi, /
Ch'an fatto mille volte invidia al sole; / Ed udi, sospirando dir parole, /
Che farian gire i monti e stare i fiumi. / Amor, senno, valor, pietate e
doglia / Facean piangendo un più dolce concerto / D'ogni altro, che nel
mondo udir si sogna: / Ed era il cielo a l'armonia sí intento, / Che non se
vedea 'n ramo mover foglia: / Tanta dolcezza avea pien l'aere e'l vento.

En el *argomento*, que aparece al comienzo del soneto: «Il pianto di Laura fa invidia al sole, e rende attoniti gli elementi», al detalle *fa invidia al sole* (que, en el poema, no es ni siquiera adscrito al momento del llanto) se le da una preponderancia indebida. Está claro que en el poema hay un desplazamiento de la vista al oído (con *udi*) y que éste llena la segunda parte del poema. En su contemplación estética del acto de llorar, Petrarca ha dado igual peso a lo visto y a lo oído; en ambos, Laura muestra poderes sobrenaturales sobre la naturaleza (los ojos son objeto de envidia para el sol, la música de su habla tiene el poder de Orfeo). El aspecto acústico del llanto de Laura es un «concierto» (*concertus, harmonia*) dado por abstracciones morales, virtudes (*amor, senno, valor*) que son *ipso facto* bellas, y por una aflicción que es hermosa en Laura. La música pitagórica de las esferas se ha hecho accesible al poeta en esta tierra, y al cielo se le deja la parte del silencio y de

la atónita admiración de lo terrenal y sin embargo celestial, la armonía que llena el aire; lo mismo que toda la persona de Laura es atmosférica, su música está enmarcada únicamente por «el aire y el viento». Fue Petrarca quien, por primera vez en la poesía occidental, consiguió tejer «aire», una atmósfera, una especie de halo secular, en torno a la persona (cfr. «*Milieu and Ambiance*», p. 21, sobre el empleo de *aria* por Petrarca); desde entonces un ser humano está rodeado de un ambiente personal que emana de él y también lo envuelve, Aéreo como es este entorno, está «lleno» (*pieno*) de sustancia, por más que imponderable. El aire que envuelve a las personas puede proporcionar un nuevo disfrute a los sentidos internos, a la vista, al olfato y al oído. Con este paso hemos alcanzado un aire musical (*musica òra* [= *aura*], como dirá Tasso), o una música aérea, ambos logros del espíritu cristiano, quizá aromatizado por Tasso con un toque de panteísmo redivivo, que tiende a deificar al ser individual, incluso cualquier momento o aspecto de la vida del ser individual. El soneto 134 de Petrarca está también construido sobre el principio del disfrute de la vista y del oído combinados: cuando Laura, antes de comenzar a cantar, baja sus ojos y suspira, la voz es «chiara, soave, angelica, divina», y al alma, aunque ansiosa de la muerte, esta suavidad la hace descansar en la felicidad. Es un momento lleno de los contradictorios sentimientos que implica este amor que presenta un incremento simultáneo de la vida y de la muerte. «Così mi vivo, e così avvolge e spiega / Lo stame de la vita, che m'è data, / Questa sola fra noi del ciel sirena»: la sirena de origen platónico se funde con la misteriosa hermana que teje el sino del amante, mientras que el «del ciel», que, junto con «angelica, divina voce», sugiere un ángel, proporciona un toque cristiano adicional. De las seis alegorías que ilustran la muerte de Laura (canzone 24), dos están dedicadas a fenómenos musicales; una parece más cristiana, la otra más pagana: «In un boschetto novo i rami santi / Florian d'un lauro giovenette e schietto, / Ch'un delli arbor pareia di paradiso, / E di sua ombra uscian sì dolci canti / Di vari augelli e tant' altro diletto, / Che dal mondo m'avean tutto diviso» (versos 25-30): la música sobrenatural de los pájaros del Edén en un árbol que resulta ser, no el olivo cristiano, sino el laurel querido por Apolo, bajo cuya protección está Laura.

Chiara fontana in quel medesimo bosco / Sorgea d'un sasso, ed acque fresche e dolci / Spargea soavemente mormorando: / Al bel seggio

riposto, ombroso e fosco / Né pastori appressavan né bifolci, / Ma ninfe
e muse a quel tenor cantando. / Ivi m'assisi; e quando / Più dolcezza prende
di tal concento / E di tal vista [vista y oído se emparejan como de costum-
bre] ... (versos 37-45)

la armonía de un paisaje primaveral y de los semidioses paganos de la música. En todas estas alegorías los fenómenos paradisiacos y elíseos se describen en toda su belleza, sólo para ser destruida por la muerte fulminante (el laurel fue erradicado; la primavera misma engullida por un corrimiento de tierras): la belleza natural fue y ya no es. La armonía del mundo es eclipsada por un sentimiento de la fugacidad de la vida, por una melancolía cristiana.

Al ocuparnos de la idea de la armonía musical del mundo hemos tenido ocasión de mencionar el tetracordo y el intervalo de cuarta en su impacto simbólico o alegórico. El número cuatro es un elemento constitutivo de la cosmología pitagórica, pues las especulaciones sobre el estado «bien temperado» —del alma, del cuerpo o del universo mismo— estriban en la combinación armoniosa de cuatro elementos. De manera que volvamos de nuevo a los primitivos modelos griegos de pensamiento y examinemos la segunda madeja de ideas más arriba mencionadas como influyentes en la configuración de la «Stimmung»; podemos aprovecharnos de la guía de H. Gomperz:

En sus esfuerzos por reconstruir el desarrollo del universo, la especulación se guiaba por ciertos presupuestos o postulados. El más básico de éstos era la suposición de que el desarrollo debió de empezar en un estado de cosas casi absolutamente simple y homogéneo. «En el comienzo» el espacio estaba lleno de una masa homogénea ... Con un término de Aristóteles, se la puede designar como el *principio* o el *comienzo* (ἀρχή). A partir de éste debió de surgir, de un modo u otro, una pluralidad de entidades, concebidas como los constituyentes esenciales tal como ahora los conocemos: entidades a las que podemos denominar los *fundamentos*. Éstos eran de dos clases: lo generado era o bien un conjunto de

cualidades, tales como Cálido y Frío, Húmedo y Seco, o un conjunto de sustancias, como fuego, aire, agua y tierra ... A partir de estos fundamentos el mundo se suponía entonces que había crecido por una serie de pasos descritos de manera diferente por diferentes pensadores, pero todos ajustados al postulado de que estos desarrollos deben ser inteligibles por su analogía con acontecimientos bien conocidos por la experiencia común [esta es la misma combinación de lo mitológico y lo racional que hemos visto al ocuparnos de la armonía del mundo] Distinguir entre cualidades y sustancias no siempre es fácil. Lo Cálido, p. ej., tiende manifiestamente a confundirse con el fuego, y lo Húmedo con el agua. Sin embargo, las dos clases de fundamentos difieren en un respecto importante. Las sustancias tienen una localización definitiva y son más bien inertes, mientras que las cualidades son ubicuas y poseen un carácter más dinámico. La misma dualidad, aproximadamente un siglo después (siglo V), puede rastrearse en la medicina griega: había una opinión más materialista según la cual el hombre consiste en cuatro humores: flema, sangre, bilis amarilla y bilis negra; pero había también una teoría más dinámica, que concebía el cuerpo humano como un campo de batalla sobre el que lo Cálido trata de dominar a lo Frío y lo Húmedo a lo Seco¹.

La doctrina griega de los «temperamentos» recuerda la patología humoral hipocrática y galénica. Los cuatro humores básicos constituían un paralelo, y a menudo a la inversa, de las cuatro sustancias cósmicas básicas (que Empédocles fue el primero en establecer según el «tetraktys sagrado» de los pitagóricos): p. ej., la flema se correspondía con el agua, etc. Los cuatro elementos, y análogamente los cuatro humores, producen una mezcla que, en la teoría «dinámica» de Empédocles, es el resultado de la disensión y el amor (*veikos kai philótēs, ēris kai philía*). Galeno daba a los cuatro humores el mismo nombre que a las cuatro sustancias cósmicas: «elemento» (*στοιχείον*), un término que literalmente significa «letras» pues las letras (llamadas *elementos* en latín), sirven según Demócrito para construir el lenguaje lo mismo que los átomos construyen las cosas del macrocosmos y las sustancias básicas (nuestros «elementos») el microcosmos de nuestro cuerpo. Más aún, las cuatro cualidades básicas de Heráclito, al mezclarse, constituyen el clima; a ambas mezclas, la de los humores básicos que constituyen el cuerpo, y la de las cualidades básicas que constituyen el clima, los griegos las llamaban *κράσις*, un término para nosotros incluido en «temperamento» y «clima»². Es la preponde-

rancia de uno de los cuatro elementos en una u otra mezcla la que hace posible distinguir los *diferentes* temperamentos (sanguíneo, flemático, melancólico, colérico) y las variedades del clima (temperaturas). Estaba en línea con la tendencia griega (cfr. Hans Diller, *Wanderarzt und Ätiologie* [Leipzig, 1934]) de ofrecer explicaciones basadas en analogías psicofísicas (ὅτι ταῖς τοῦ σώματος καὶ αἱ τῆς ψυχῆς δυνάμεις ἔπονται) que el predominio de un humor específico en el cuerpo se considerara determinante, en el temperamento del alma, del predominio de una «temperie» diferente. La mezcla armoniosa de los elementos en el cuerpo (y el alma) supone salud (εὐκρασία), la disarmónica enfermedad (δυσκρασία). Todo predominio disarmónico de un elemento en una mezcla, en los climas tanto como en los temperamentos, era para la mentalidad griega no sólo un mal, sino una culpa. H. Kelsen, *The Journal of Unified Science*, VIII, p. 78, señala hasta qué punto la visión griega de la naturaleza estaba cargada de implicaciones morales³: ellos veían las leyes naturales en analogía con las leyes del Estado, con las leyes de la póλις bien ordenada; sus «leyes naturales» tenían que ser «sociomórficas», y la idea de ley en la naturaleza desarrollaba el principio del desquite que es la base de la ley social hecha por el hombre y aplicada al hombre. Así, Anaximandro considera cualquier violación de la mezcla armoniosa de las cualidades básicas una culpa: el calor es un malhechor en verano, el frío en invierno; a fin de volver al equilibrio, los dos deben volver a su ἀρχή. Él concibe la salud como un fenómeno correspondiente a la justicia: las cosas castigan o son castigadas mutuamente κατὰ τὴν τοῦ χρόνου τάξιν (según el orden impuesto por el tiempo). Empédocles habría castigado a los revoltosos criminales con la emigración forzosa, lejos de los Bienaventurados, y los cuatro elementos participaban de su castigo: «la violencia del aire les lleva al mar, el mar los vomita a la tierra, la tierra a los rayos del sol candente, éste a su vez los lanza al torbellino del aire». Y el comentario de Hipólito resalta este pasaje: «Éste es el castigo decretado por el Demiurgo, que trabaja como el herrero que transforma el hierro y lo hace pasar del fuego al agua». Gomperz también sostiene que algunos de los postulados que subyacen a la primitiva especulación griega sobre la naturaleza «equivalen a demandas morales y juicios de valor»: «el orden de la naturaleza se basa en un equilibrio de derechos y obligaciones (el día, p. ej., tiene derecho a durar cierto tiempo, y la noche un tiempo correspondiente [Heráclito], y cada vez que este orden se violaba, tal violación había de

ser vengada [Anaximandro, Heráclito]; el material para la construcción de un nuevo mundo nunca *debe* faltar» (id.); allí de donde ha surgido una cosa, allí *debe* volver (Anaximandro, Anaxímenes), etc. Tal concepción antro-po-(socio-)mórfica de las leyes de la naturaleza nos permite comprender cómo la «temperie» y la «temperatura» deben estar cargadas de connotaciones morales de «temperancia» (nuestra propia terminología moderna sigue dando un débil testimonio de una relación que los griegos sentían muy profundamente); y la observación de Hipólito sobre el atemperamiento del acero muestra que todo el equilibrio humano de las fuerzas antagónicas era considerado como un restablecimiento de la justicia y la salud: la temperatura y los temperamentos están siempre amenazados por la intemperancia, por la disarmonía.

Si volvemos al *Timeo* de Platón (31a, 32c), encontramos al Demiurgo, como un copero en un banquete, «mezclando armoniosamente» el cuerpo del universo (τὸ γὰρ περιέχον πάντα ὁπόσα νοητὰ ζῶα), que él creó lo más afín a sí mismo (esto es, de forma esférica) con los cuatro elementos, «ajustándolos por medio de la proporción» (τὸ τοῦ κόσμου σῶμα ἐγεννήθη δι' ἀναλογίας ὁμολογήσαν): cada uno de los dos términos intermedios, el agua y el aire, situados entre el fuego y la tierra, tiene la misma relación con el otro que los dos juntos guardan con el primero y el cuarto elementos; el *tetraktys* es una especie de doble equilibrio. Tenía por tanto que convertirse necesariamente, junto con la esfera, en un símbolo de la perfección y el equilibrio. Es sabido que en el juramento pitagórico Pitágoras aparece como el inventor de esta forma *tetraktys*, la cual era asociada por la leyenda con el oráculo de Apolo en Delfos. En la medida en que explicaba las leyes de la naturaleza, en la medida en que hacía posible la imitación de la divina por la música humana, permitía al hombre aproximarse a la perfección divina; de ahí su aspecto «catártico» moral, religioso (A. Delatte, *Études sur la littérature pythagoricienne*, p. 249). Ahora comprendemos la fuerza modeladora del número cuatro: Filolao (Diels, 44B, 13), por ejemplo, supone cuatro principios en el hombre: la cabeza representa el principio de la razón, el corazón el del alma y el sentimiento, el ombligo el del crecimiento del embrión, y las *partes naturales* el de la procreación. Reinhardt (*loc. cit.*, p. 10) se ocupa del τετραφάρμακος, un remedio compuesto de cuatro ingredientes (cera, resina, sebo y pez) cuya combinación potencia las virtudes de los componentes particulares que repre-

sentan las cuatro cualidades básicas. Hemos visto la importancia del tetracordo en la armonía pitagórica de las esferas (la escala musical no era sino un doble tetracordo; Rousseau, en su *Dict. de musique*, s.v. *tétracorde*, dice correctamente: «un tetracordo constituía para los griegos un todo tan completo como para nosotros la octava»); el mismo término lo aplicaba Varrón a las cuatro estaciones. Boecio ve la armonía del universo en la alternancia de las cuatro estaciones (*De musica*, II): «lo que se contrae en invierno se expande en primavera, se seca en verano y madura en otoño»; según Claudiano Mamerto (Allers, p. 375), las cuatro estaciones «moderate et musice concinunt»⁴. De Tolnay ha señalado una serie de obras de arte medievales y renacentistas en las que se permite que símbolos de la armonía musical del universo acompañen a alegorías de las cuatro estaciones (o de los cuatro elementos). Los ocho tonos representados en los capiteles de Cluny (siglo XI o XII), basados en el *numerus quaternarius*, se combinan con las cuatro estaciones, las cuatro virtudes cardinales, los cuatro ríos y los cuatro árboles del Paraíso, y las labores agrícolas correspondientes a los doce meses. Con toda lógica, a las «Exposiciones sobre los cuatro lugares principales en la Escritura que tratan del Matrimonio o de las nulidades en el Matrimonio» Milton (1645) las llamó un *Tethrachordon*; cada vez que trató un problema moral del cristianismo, él se atuvo a la tradición medieval y humanística de la armonización (musical) de los textos. Análogamente, el nombre del intervalo de cuarta, «diatesseron», como hemos visto más arriba, se transfirió a la farmacia y a la arquitectura. El τετρακτύς era también el complejo ideal de las virtudes morales; lo mismo que la salud la aseguraba una buena mezcla de los cuatro humores (κράσις), así la salud moral la garantizaban cuatro virtudes, la justicia, la prudencia, la fortaleza y la temperanza, a las que San Agustín añadió las virtudes característicamente cristianas (paulinas) de la fe, el amor y la esperanza, la suma de las cuales correspondería a las siete cuerdas (el doble tetracordo) del laúd pitagórico. La ideología del «Renacimiento» carolingio, que revistió al gobernante moderno con el ropaje antiguo, revivió el τετρακτύς moral; el poeta Ingoberto, en su retrato de Carlomagno, afirma: «Tetracty implevit virtututtm quattuor alma» (Du Gange s.v. *tetracty*). Una de las referencias más conocidas al *tetraktys* atañía a los cuatro ríos del Paraíso, los cuales, como símbolo de la perfección, podían aplicarse de maneras diversas: Rand (*loc. cit.*, p. 349) cita de Johannes Monachus, *Liber de miraculis*, la frase: «Ambrosius,

Augustinus, Hieronimus atque Gregorius ... fuerunt in eloquentia ueluti quatuor paradisi flumina» (es decir, juntos constituían el *ideal* de la elocuencia). De nuevo, en el n° 26 de las *Cambridge Songs* (hacia 100 d.C.), que están dedicadas a Santa Cecilia, se nos cuenta que la santa ha elegido como sus camareras a una galaxia (coro) de cuatro damas (probablemente monjas contemporáneas de un convento de Colonia), las cuales representan las cuatro virtudes o gracias: «Hec sibi virgineas quaterna virtute choreas, fultas elegit quas hic sapientia componit» (Voda se distingue por la *luce clara*; Meginbergis por la *valetudine*; Merehilt por el *flore decoro*; Una por la *sophia*): una clara reminiscencia del *numerus quaternarius* pitagórico.

Hemos también visto que en Berceo los cuatro ríos del Paraíso podían representar alegóricamente los cuatro Evangelios; San Agustín, en *De consensu evangeliorum*, explica que los cuatro Evangelios indican la difusión de la doctrina cristiana por las cuatro esquinas de la tierra. Los simbolismos numéricos judeocristiano y griego podían por tanto fundirse o, en otras palabras, los Padres podían explicar, de acuerdo con su habitual armonización de documentos paganos y cristianos, o bien que los paganos habían tenido una anticipación del pensamiento cristiano, o bien que la Biblia contiene recursos poéticos similares a los de la muy admirada poesía antigua. En definitiva, los cristianos podían utilizar el número cuatro para construir el número diez (= 1 + 2 + 3 + 4), simbólico de la perfección y autocontención divinas (cfr. Curtius, *Roman. Forsch.*, LIV, pp. 141-152)⁵.

El simbolismo de los cuatro elementos se veía por doquier en la naturaleza; en el diálogo francés *Placides et Timeo* (escrito antes de 1303 y basado en Calcidio), platónico sólo en virtud del nombre de uno de los interlocutores, la estratificación en el huevo se compara con la del cosmos:

... la coque c'est le firmament; la peau blanche par dessous, c'est la terre; le blanc, c'est l'eau; le jaune c'est le feu ... Il y a tant de manières de «complexions» dans un oeuf ... que les vertus de chacune s'équilibrent et se neutralisent; l'oeuf est, en conséquence, un aliment qui, comme disent certains «naturiens», ne peut faire ni bien ni mal. D'autres philosophes ont dit que «la senefiance du monde est senefiée en l'arc en ciel, ou il apert grans cercles de couleur vermeil, de verd, de jaune et ynde» [variante: royes vermeilles, vers et bises, si comme les quatre elements] (293) ... Les contrariétés [des éléments] sont tempérées par les

affinités ... Ainsi explique le philosophe Naso, qui reçut le nom d'Ovide pour avoir assimilé le monde à un oeuf (d'*ovum* et *divido*) (298) ... L'homme est un microcosme. Il est rond comme le monde (car il doit avoir autant de hauteur que d'envergure, en étendant les bras). On peut comparer sa tête au feu, sa poitrine à l'air, son ventre à la mer, et ses pieds, et ce «sur quoy il siet,» à la terre (303) [cfr. C.-V. Langlois, *La connaissance de la nature et du monde*, pp. 293 s.; sobre la idea del huevo, cfr. más arriba]⁶.

Y aquí quizá se me permita ofrecer la sugerencia de que en origen los repiques de los campanarios medievales tenían que ver precisamente con tales especulaciones sobre los números: el sustantivo francés (y el inglés, tomado del francés) *carillon* (fr. ant. *querreignon* = *quaternio*) indica un grupo de cuatro campanas, lo mismo que el prov. *trinho* (< **trinio*)⁷ indica un grupo de tres; Meyer-Lübke, *ZRP*, XXIII, p. 476, afirma que un juego «completo» de campanas para una iglesia consta «en algunas zonas» de cuatro o tres campanas⁸. ¿No pueden las cuatro campanas representar un tetracordo, es decir, los cuatro elementos básicos y, por tanto, la totalidad del mundo (lo mismo que tres representan la Trinidad)? El poeta austriaco Hofmannsthal escribe en *Die Berührung der Sphären* (Berlín, 1931), p. 284: «wie in einem Glockenspiel klingt [en cualquier obra de Goethe] die Harmonie aller irdischen Wesen und Himmelskräfte an»; aunque desconozco la fuente exacta de esta idea del repique que indica la armonía del universo, me parece evidente que el poeta la extrajo de una fuente medieval o renacentista, lo cual concordaría con mi sugerencia⁹. En apoyo de mi sugerencia, aduciría la historia de la palabra inglesa *chimes*, que primero (año 1300) significó «címbalos», «música instrumental»; luego (1463) se empleó para designar un aparato para hacer sonar las campanas; y en 1562 aparece con el significado moderno (= *carillon*, al. *Glockenspiel*). La derivación de *gymbalum* es obvia, si bien el OED no es concluyente sobre «cómo» se produjo el desarrollo semántico. Puede bastar copiar de las *Distinctiones* de Alanus ab Insulis: «Cymbala proprie dicuntur parvae campanae quae acutum reddunt sonum ... Dicuntur etiam spirituales fidelium concordiae, unde David: *Laudate eum in gymbalis bene sonantibus*. Dicuntur laudes ineffabiles quae ore plenarie exprimi non possunt, unde *Laudate eum in gymbalis iubilationis*» (Migne, 210, 759-760). Lo mismo que en *gymbalis iubilationis* produjo la frase italiana *essere in cimballi* (*cimberli*), «regocijarse», *chimes* deriva de *un in gymbalis bene sonantibus*, interpretado

como una «consonancia o acuerdo en la fe» (*spirituales fidelium concordiae*), es decir, como una expresión de la armonía musical del universo y, al mismo tiempo, de la fe de los creyentes en respuesta a ella. La frase de Milton *repiques de la naturaleza* (OED) sugiere una naturaleza respondiendo armoniosamente a Dios. Es posible que Schiller, en su poema *Die Glocke*, tuviera en mente las *concordiae fidelium* de la Edad Media, cuando llamó a su campana «Concordia» según el nombre de los repiques medievales¹⁰. Si estoy en lo cierto con respecto a *carillon*, podemos ver aquí la fusión de la idea de armonía musical con la idea de la «mezcla bien temperada»¹¹.

En conexión con esto, es interesante seguir a San Isidoro de Sevilla, que, en su explicación (*Etym.* 5, 30) de los nombres paganos de los días de la semana por las actividades de las estrellas, dispone los siete días, no en su secuencia cronológica, sino en un orden que produce un cuarteto de temperamentos opuestos, con la armonía seguida por la correspondiente disarmonía por la que es amenazada: «... a Sole spiritum, a Luna corpus, a Mercurio ingenium et linguam, a Venere voluptatem, a Marte sanguinem, a Jove temperantiam, a Saturno honorem (humor = melancolía que subvierte la *eûkpaσία*; la armonía del temperamento «jovial»; también están presentes implicaciones morales, lo mismo que en los tiempos de los griegos. Asimismo podemos recordar que, según el *Somnium Scipionis* de Cicerón (la obra que, a través de Macrobio, llegó a la Edad Media), el alma del mundo, identificada con el sol y ubicada en una *media regio*, consistía en la *temperatio* (= *eûkpaσία*): «deinde subter mediam fere regionem sol obtinet, dux et princeps, ... mens mundi et temperatio» (*De republica* 6, 17).

Si ahora leemos la definición que, en forma de decálogo, da San Agustín de la paz en *De civitate Dei*, 18, 13, vemos que, partiendo del orden y la paz en el interior del cuerpo («*pax itaque corporis est ordinata temperatura partium*»), pasa al orden y la paz en el alma (aquí llamada *consensio*), y de ahí a la paz y el orden entre el cuerpo y el alma; luego pasamos a la paz entre los hombres (llamada *concordia*): paz en la casa y en el Estado, así como a la paz *ordinatissima et concordissima* de las almas que gozan de Dios en la *civitas caelestis*. Toda la tabla la resume la afirmación final: «*pax omnium rerum tranquillitas ordinis*»¹². Uno ve que *temperatura* está en el nivel más bajo, el corporal; *consensio*, un poco más arriba en la escala, se dice del *anima rationalis* del hombre; encontramos *concordia* en referencia a la sociedad de la humanidad, mientras que

pax y *ordo* (*ordinatus*) nunca dejan de ser elementos constituyentes. Al estado de buena forma corporal se alude en otra parte con palabras de la familia de *temperare*: «*carnis nostrae compago vel temperamentum*» (*De trinitate*, 10, 14), «*compositionem seu temperationem corporis ... compaginem aut temperationem corporis*» (*ib.* 15); hay también una *temperatio* del alma que representa una *consensio* (*De musica*, 6, 10), una influencia armoniosa del alma sobre el cuerpo: «*Sed iste sensus, qui etiam dum nihil sentimus, inest tamen, instrumentum est corporis quod ea temperatione agitur ab anima, ut in eo sit ad passiones corporis cum attentione agendas paratior, similia similibus ut adjungat repellatque quod noxium est [= συμπαθεία] ... agit haec anima cum quiete, si ea quae in unitate valetudinis quasi familiari quadam consensione cesserunt [var. cohaeserint, concesserint]*».

Podemos así pensar que en la mente de San Agustín la *pax* de la definición inicial encontrada en el «decálogo de la paz» citado más arriba puede seguir estando, en el peldaño más bajo de la escala, etimológicamente conectado con *compages*, mientras que más tarde se asocia con *pacisci*, un pacto, y con la serenidad ultramundana de εἰρήνη; análogamente, *temperatura*, -atio, es primero mera «buena forma física» y gradualmente lleva a *consensio* y *concordia* en una especie de escala platónica. Y *ordo* añade su *basso ostinato* en todos los peldaños de la escala, mientras que la querida por Dios *ordinantissima et concordissima pax* en lo alto de la pirámide está en el otro extremo de intensidad y alcance de las *ordinata temperatura partium*. Con una cantidad de variación léxica comparativamente pequeña, San Agustín consigue construir una escala de gradaciones que denota la ascensión al Infinito. Podemos inferir que en él *temperatura* se incluyó en este movimiento de ascensión al cielo. (Cualquiera con una mínima sensibilidad para el estilo personal de San Agustín ha de percibir la impaciente aceleración implícita en la *pax hominis mortalis et Dei* que sustituye al último miembro de la progresión: hombre-hombres-casa-Estado-mundo.)

El concepto «*temperatio*» (aunque no la palabra misma) sigue estando presente en un pasaje de Alanus ab Insulis (citado por Allers, p. 345, que hace debidamente hincapié en la idea de «microcosmos» que contiene); en *De planctu naturae*, a la Naturaleza se la representa diciendo: «*Ego sum illa quae ad exemplarem mundanae machinae similitudinem hominis exemplavi naturam, ut in eo velut in speculo, ipsius mundi scripta natura appareat. Sicut enim quatuor elementorum*

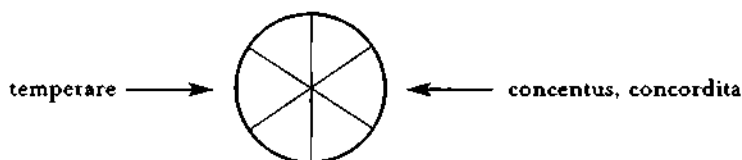
concors discordia, unica pluralitas, consonantia dissonans, consensus dissentiens, mundialis regiae structuras conciliat, sic quatuor complexionum compar disparitas, inaequalis aequalitas, deformis conformitas, diversa identitas, aedificium corporis humani compaginat». La arquitectura simétrica de esta sentencia, con sus dos listas de (reconciliadas) fuerzas opuestas (los elementos vs. el temperamento humano) es en sí misma un espléndido reflejo estilístico de la belleza y el equilibrio de la *κρᾶσις* o *temperatio*.

Si ahora pasamos a un documento muy posterior, a la *Summa theologiae* de Eustaquio de San Pablo —esa codificación de la filosofía escolástica medieval que un Descartes todavía leía (cfr. Gilson, *Index scholasticus-cartésien* [París, 1912], s.v. *tempérament*)—, encontramos una definición de *temperamentum* en la que están tejidas nuestras dos madejas, la armonía musical y la buena temperancia del clima y el cuerpo: «*Grasis Graece, Latine temperamentum, ex ipsa mixtione nascitur, estque concentus seu harmonia, seu naturae cujusque mixti apta primarum qualitatum dispositio, vel potius sunt ipsae primae qualitates certa quadam ratione in mixto temperatae*». En los ejemplos que siguen queda claro que el autor está pensando tanto en fenómenos psicológico-físicos como climáticos¹³.

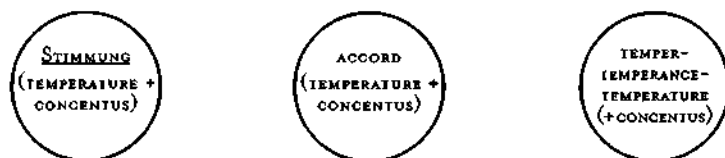
Podemos recordar la aparición, en la definición arriba mencionada de *temperamentum*, del *concentus seu harmonia*; asimismo, en la definición de belleza previamente dada por Santo Tomás de Aquino encontramos: «*Sicut accipi potest ex vestris Dionysiis, ad rationem pulchri sive decori concurrit et claritas et debita proportio. Dicit enim quod Deus dicitur pulcher sicut universorum consonantiae et claritatis causa. Unde pulchritudo corporis in hoc consistit quod homo habeat membra corporis bene proportionata cum quadam debita coloris claritate. Et similiter pulchritudo spiritualis in hoc consistit quod conversatio hominis sive actio sit bene proportionata secundum spiritualem rationis claritatem*». Esta definición contiene la idea agustiniana de *numeri* (proporción) junto con la de la música del mundo: *universorum consonantiae*, aunque debemos estar de acuerdo con Handschin, *loc. cit.*, en que Santo Tomás de Aquino, que condenó al Erigena *post mortem*, no tenía el oído agustiniano para la armonía del mundo y adscribía a la música un carácter santo sólo en la medida en que era un elemento de la liturgia; como aristotélico, «refleja» el mundo tal como es, más que intentar recrearlo fundiéndolo en una unidad.

Pasajes como el que se acaba de mencionar corroboran mi creencia de que el concepto de *concentus-consonantia-ἀρμονία* no pueden ser tratados

sin el de *temperare*-κεράννυμι y viceversa. Los dos modelos, ambos en último término originados en el mismo modelo de pensamiento, deben de haber estado necesaria y continuamente entrelazados. Aquí nos enfrentamos con un notable fenómeno en la semántica: para la moderna palabra alemana *Stimmung* debemos contar, no con un étimo, como normalmente es el caso (lat. *pater* > fr. *père*), sino con una mezcla, una urdimbre tejida de diferentes étimos que se han prestado recíprocamente partes de sus respectivos contenidos semánticos, de modo que la concreta palabra moderna *Stimmung* refleja semánticamente a veces un étimo, a veces el otro; otras palabras modernas, como el fr. *accord*, el ingl. *temper*, revelan la misma textura que *Stimmung*, aunque difieren en detalles. La familia léxica antigua, centrada en torno a cierto núcleo emocional, origina a varias ramas modernas con núcleos emocionales particulares, de modo que no hay ninguna posibilidad de explicar una palabra estrictamente a partir de un étimo definido. Es, por así decir, un sistema de líneas férreas que irradia de un centro y se ramifica en nuevos sistemas ferroviarios (utilizando el mismo material para los raíles) con nuevos centros. La imagen antigua:



se convierte en la moderna siguiente, que incluye (al menos) tres sistemas:



aunque el último sistema podría a su vez fragmentarse en al menos otros tres.

Dudo que el término *Feldforschung*, empleado por lingüistas alemanes modernos (Weisberger, Trier), pueda aplicarse adecuadamente a

esta situación lingüística (aunque, por supuesto, todo nuestro estudio se mueve dentro de un «campo» enorme). Esos lingüistas suelen hablar de las distribuciones cambiantes del campo (*Feld-Aufteilung*) tales como *sapiens-prudens-cautus*, etc. que son sustituidas por el al. *weise-listig-witzig-spähi* o el fr. *sage-sen(s)é-engineux-accort-comte*, etc.; esto significa que algunos términos heredados comparten el campo con recién llegados, lo mismo que los pasajeros de un tren comparten los asientos de un compartimento (de *sapiens* > *sage* e incluso de *sapiens-weise* puede decirse que son semánticamente la misma palabra que ha adaptado su espectro semántico al de una palabra más reciente). En el caso de *concentus-temperare*, han sobrevivido palabras derivadas del racimo léxico antiguo (p. ej., *Stimmung*, *accord*, *temper*), pero no como una textura; incluso los miembros de la familia léxica que constituye el racimo léxico han llegado en ocasiones a separarse los unos de los otros: las paredes del compartimento que los mantenía juntos se han hundido porque el núcleo emocional original se ha desvanecido (por ejemplo, *temperance-temperature-temper[ament]*, que reflejan una vieja unidad, se han desarrollado en diferentes direcciones). En verdad, el *campo* como tal ya no existe, y en consecuencia no puede pensarse en distribuirlo de nuevo: se trata más bien de un *Felder-Umbau* que de una *Feld-Aufteilung*¹⁴.

La historia de la desaparición de un campo (armonía del mundo — buena temperancia) es simplemente la historia de la civilización moderna, de la weberiana «Entzauberung der Welt» o descristianización; y, a través de nuestro estudio, vemos la necesidad de una nueva periodización de la historia occidental. Señalaré cómo la destrucción del «campo» homogéneo se inició en el siglo XVII y se completó en el XVIII; la gran cesura en la historia occidental es precisamente este período, no el Renacimiento; de hecho, a los dos períodos, la antigüedad pagana y el cristianismo (éste abarca desde el siglo I al XVII, con las subdivisiones: Edad Media, Renacimiento, Barroco), deberíamos oponerles la época de la descristianización (desde el siglo XVII en adelante), en la cual nuestro campo es radicalmente destruido. Al final del siglo XVIII *Stimmung* cristalizó, es decir, fue despojada de su floreciente vida. No podemos equivocarnos al adscribir esto al espíritu de las Luces, cuyo funesto efecto tan magistralmente describió Novalis en su tratado *Cristianismo o Europa* (1798); no por casualidad este historiador del europeísmo (que él identificaba con el cristianismo), este abogado de una vuelta al *heiliger Sinn* (sentido de lo divino) de la Edad Media, al

describir la destrucción de la piedad medieval llevada a cabo por la Reforma y la época de la Ilustración (sobre la que yo haría el máximo hincapié) habla precisamente en términos de la destrucción de la *musica mundana* a manos del moderno espíritu mecanicista:

Der anfängliche Personalhass gegen den katholischen Glauben ging allmählich in Hass gegen die Bibel, gegen den christlichen Glauben und endlich gar gegen die Religion über. Noch mehr — der Religionshass dehnte sich sehr natürlich und folgerecht auf alle Gegenstände des Enthusiasmus aus, verketzerzte Phantasie und Gefühl, Sittlichkeit und Kunstliebe, Zukunft und Vorzeit, setzte den Menschen in der Reihe der Naturwesen mit Not oben an, und machte die *unendliche schöpferische Musik des Weltalls* zum einförmigen Klappern einer ungeheuren Mühle, die vom Strom des Zufalls getrieben und auf ihm schwimmend, eine Mühle an sich, ohne Baumeister und Müller, und eigentlich ein echtes Perpetuum mobile, eine sich selbst mahlende Mühle sei (*Novalis Schriften*, ed. Kluckhohn y Samuel [Leipzig, 1929], p. 75).

En comparación con la metáfora musical, la metáfora «iluminación» (que arrastra la imagen petrarquiana de la «oscuridad» como el atributo de la Edad Media) sólo tiene un matiz peyorativo para Novalis: «Das Licht war wegen seines mathematischen Gehorsams und seiner Frechheit (!) ihr Liebling geworden». Novalis creía que en su propia época era inmanente un renacimiento de los valores religiosos, y, al contemplar esto, de nuevo se recurre únicamente a la metáfora musical para transmitirnos la expresión de lo inefable: el espíritu de su tiempo está tejiendo un velo para la Virgen, la cual bajo su pluma se convierte en una Santa Cecilia medieval: «Der Schleier ist für die Jungfrau, was der Geist für den Leib ist, ihr unentbehrliches Organ, dessen Falten die Buchstaben ihrer Verkündigung sind; das unendliche Faltenspiel ist eine *Chiffrenmusik*, denn die Sprache ist der Jungfrau zu hölzern und zu frech, nur zum Gesang öffnen sich ihre Lippen. Mir ist er nichts als der feierliche Ruf zu einer neuen Urversammlung, der gewaltige Flügelschlag eines vorüberziehenden englischen Herolds [la lengua es «frech», imprudente, como lo era también la luz de la Ilustración descrita más arriba, es decir, intelectual]» (p. 81).

Un nuevo mundo después de la Revolución y las guerras sólo es concebible cuando los hombres se reúnan en coros ambrosianos, en una paz agustiniana fundada en la religión:

Es wird solange Blut über Europa strömen, bis die Nationen ..., von heiliger Musik getroffen und besänftigt zu ehemaligen Altären in bunter Vermischung treten, Werke des Friedens vornehmen, und ein grosses Liebesmahl als Friedensfest auf den rauchenden Walstätten mit heissen Tränen gefeiert wird. Nur die Religion kann Europa wieder aufwecken und die Völker sichern, und die Christenheit mit neuer Herrlichkeit sichtbar auf Erden in ihr altes, friedensstiftendes Amt installieren ... Sollte es nicht in Europa bald eine Menge wahrhaft heiliger Gemüter wieder geben, sollten nicht alle wahrhafte Religionsverwandte voll Sehnsucht werden, den Himmel auf Erden zu erblicken? und gern zusammentreten und heilige Chöre anstimmen? (pp. 83 s.).

Es importante que veamos cómo Novalis identifica el espíritu cristiano con la *musica mundana* y reconoce en la destrucción de ésta la de aquél. La disgregación del campo semántico *concentus-temperare* es la contrapartida lingüística exacta de nuestro moderno apartamiento de la enseñanza medieval: «musica quasi ad omnia se extendit».

La construcción en los tiempos antiguos del campo semántico «musical» y su subsiguiente dislocación constituyen un ejemplo palmario a favor del argumento general de H. Sperber según el cual «el cambio semántico es debido al cambio cultural» («Bedeutungswandel ist Kulturwandel») y, puesto que los centros emocionales cambian en períodos diferentes, debe tener lugar un reagrupamiento perpetuo de la semántica de las familias léxicas; el *Affektkomplex* predominante en un período no es el del siguiente, y el «racimo emocional» concreto dominante durante una época lleva a una expansión semántica de las familias léxicas que lo expresan y a la atracción a su órbita de familias léxicas más remotas. Y el siguiente período tendrá otros racimos emocionales, de modo que los agrupamientos semánticos obedecerán a otras señales. En la antigua Grecia y en la Edad Media, que se centran en la música, la expansión de los términos musicales comportó la atracción de otras palabras; a partir de la época de la Ilustración, la humanidad europea llegó a perder el sentimiento de una «musicalidad» central; son otros *Affektcomplexe* los que dominan nuestro tiempo (hoy en día vemos expansiones semánticas representadas por las frases «Estoy de acuerdo contigo cien por cien», «Él intentó hacer campaña a favor de algo con nosotros», que atestiguan influencias de ámbitos de la vida más periféricas y de una visión del mundo más fragmentaria de lo que podía ser la de los sintéticos y armonizadores

Padres). Para bien o para mal, la dislocación de un campo semántico es un hecho histórico de suma importancia para la ciencia de la semántica. Esta convicción puede evidentemente no ser compartida por la escuela lingüística «antimentalista», que al desterrar de sus estrechos límites cualquier investigación que ataña a las mentes de las comunidades hablantes e identificar el lenguaje con meros «hábitos de habla», se desentiende del problema del porqué del cambio semántico; las posibles razones para la introducción y el mantenimiento de un cierto «hábito de habla» carecen de interés para esta escuela, la cual ha exagerado enormemente la tesis pseudomatemática de la autosuficiencia de la lingüística formulada por De Saussure: puesto que, según esta escuela, supuestamente no hay ninguna mente humana que opere en el lenguaje y la reacción del hombre al lenguaje cabe compararse a meros «efectos dominó», cualquier historia del lenguaje, que no puede ser más que una historia de la mente civilizada tal como ella misma se encarna en el lenguaje, se derrumba. El supuesto del «molino semoviente» es, como Novalis vio, consecuencia de la «Verketzerung» de «Phantasie und Gefühl, Sittlichkeit und Kunstliebe, Zukunft und Vorzeit». El antimentalismo es en realidad antihistoricismo y anticivilizacionismo. Esta escuela, por su efecto si no por su propósito, opera contra la civilización y encaja perfectamente —y ayuda a perpetrar— nuestro «abandono de Dios y de la música» que se remonta al siglo XVIII; de hecho, es un residuo del movimiento anticristiano del siglo XVIII y no se ha visto afectada por el pensamiento de los fundadores de la ciencia de la historia lingüística, los románticos del tipo Novalis-Schlegel¹⁵. Debemos esperar que, tal como Novalis predijo para su época de crisis, «Wahrhafte Anarchie ist das Zeugungselement der Religion», nuestros anárquicos tiempos devuelvan la ciencia lingüística a una comprensión más «musical» del cambio en el lenguaje, a fin de que podamos olvidarnos de la seca y estéril molienda de sus actividades preescolares: los jóvenes estudiantes del futuro preguntarán por un «molinero» y un arquitecto que presidan los actos de lenguaje; demandarán pan para sus almas, no guijarros.

Hasta aquí hemos tratado principalmente de los conceptos de armonía musical y buena temperancia. Hemos constatado, ciertamente, una recurrencia de palabras que sugieren la unidad fundamental o la unificación armonizadora de ciertos conceptos (*concordia, consonantia, temperare*). Pero todavía no nos hemos ocupado de los hechos lingüísticos *per se*. Ahora que sabemos qué conceptos expresan estos términos, estamos listos para emprender el estudio de la historia de estas palabras, el cual nos llevará gradualmente al de *Stimmung*. Son dos las familias léxicas que principalmente debemos seguir: *temperare* y **accordare*.

Por lo que al lat. *temperare* se refiere, necesitamos poco más que copiar el artículo abrumadoramente rico en el *Dictionnaire étymologique de la langue latine* de Ernout-Meillet, que nos ha allanado enormemente el camino por su comparación de *temperare* con el griego κεράννυμι, «mezclar»:

I. trans. correspond au grec κεράννυμι, "mélanger, mêler", en particulier "mêler de l'eau au vin ou à un liquide pour l'adoucir, couper": t. *vinum*, *pōcula* (cfr. gr. οἶνον, véκραν, κρατήρα), t. *acētum melle*; de là "tremper" un métal, t. *ferrum*; "mêler, combiner, allier" (souvent joint à *miscere*) et "modérer, adoucir, tempérer" (cfr. gr. ὦραι μάλιστα κεκραμέναι Hdt. 3. 106, à quoi correspond par ex.: *regiones caeli neque aestuosae neque frigidae sed*

temperatae, Vitruv. I. 4); *Etisiarum flatu nimii temperantur calores*, Cic. N. D. 2. 19. 49; *temperātus*, -a, -um "tempéré, modéré" (d'où *intemperātus*), joint à *moderātus*, Cic. Fam. 12, 27, opposé à *meracus*, id., Rep. I. 43. 96: *non modice temperatam, sed nimis meracam libertatem sitiens haurire*. À ce sens remontent les formes romanes du type *temper*, M. L. 8627

2. abs.: "se modérer" d'où "s'abstenir" (déjà dans Enn. Sc. 45), cfr. *temperans* "qui se modère, tempérant" *Temperō est également construit avec le datif: t. linguae, t. sibi, animis*; l'abl.: *t. ā lacrimis*, l'infinitif *t. dormire*; avec *quā* (époq. impér.); à l'impersonnel *temperātum est* (T. Live). On trouve même à basse époque, sans doute d'après *sē abstinēre, sē temperāre ab* (st. Aug., Greg. M.).

Dérivés et composés: *temperiēs*, -ei (poét. et postclass., auquel répond dans les l. romanes un n. **temperium*, v. fr. *templier*, M. L. 8628) et son contraire *intemperīēs*, -ei f. attesté depuis Plaute et au pl. *intemperiae*, -ārum (Caton, Plaute); *temperātiō*, -ōnis (classique, spécialement fréquent dans Cic. qui le joint à *moderātiō*, Div. 2. 45. 94); pour le sens, cfr. Cic., Tusc. 4. 13. 30, *ut enim corporis temperatio cum ea congruunt inter se, e quibus constant, sanitas, sic animi dicitur, cum eius iudicia opinionisque concordant, eaque animi est virtus, quam alii ipsam temperantiam dicunt esse, alii obtemperantem sapientiae praeceptis: "juste mélange, équilibre" = κράσις et "température" caeli temperātiō Cic., Div. 2. 45. 94; temperātōr (joint à moderātōr par Cic.); temperātivus (Cael. Aur.); temperāculum, -i (Apul.); temperāmentum, -i n. "tempérament, combinaison" et "modération" D'abord de sens concret; cfr. Cic., Leg. 3. 10. 24, *inventum est temperamentum quo tenuiores cum principibus aequari se putarunt*; puis à l'époq. impériale, employé pour *temperātiō*.*

De *temperāns*: *temperanter*, *temperantia*, -ae, cfr. Cic., Tusc. 3. 8. 16, *temperāns, quem Graeci σώφρονα appellant, eamque virtutem σωφροσύνην vocant quam soleo equidem tum temperantiam, tum moderationem appellare, nonnumquam etiam modestiam*; et *distemperantia*, t. de la l. médicale traduisant gr. διακράσια

Rattaché souvent à *tempus*, mais le rapport de sens est obscur. A moins d'admettre que *tempus* signifie "coupure", «division (du temps)», ce qui cadre bien avec les emplois du mot, et que *temperō* présente le même usage que le fr. "couper le vin"? En somme, rien de clair.

A partir de estas líneas, que están inspiradas por el intento de encontrar la diferencia entre la innovación lexicológica particularmente latina *temperare* y aquel *miscere* que parecería la palabra genuinamente correspondiente a κράννυμι, parece evidente que *temperare* —empa-
rejado como tan a menudo está con *moderari* (*temperantia* puede variarse con *moderatio*, *modestia*; *moderari* así como *temperare*, *temperantia*, -atio, -amentum, -atura se refieren a la armonía moral y al clima; Cicerón:

temperatio lunae caelique moderatio; Curcio: *temperantia et moderatio naturae tuae*; Cicerón: *temperantia est moderatrix omnium commotionum*; cfr. Cicerón: *astrictus certa quadam numerorum moderatione et pedum*, que Georges [Lat.-Deutsch Handwörterbuch, s.v. *moderatio, moderatrix*] traduce por «harmonische Einrichtung, Messung, Modulation»)—sugería la idea de «orden» en la naturaleza (el clima)¹ y en el hombre (la salud intelectual y moral) más fuertemente que *miscere* (rom. **misculare*), que indica una «mezcla» sin connotaciones morales ni cósmicas. *Temperare* era el verbo destinado a denotar la condición de la *εὐκρασία* = «salud, armonía, equilibrio»; éste es el estado ideal bien conocido por nosotros a través del «*Aequam memento rebus in arduis / Servare mentem, non secus in bonis / Ab insolenti temperatam ... laetitia*» de Horacio (*Carmina*, 2, 3, 1-4), esa frase que, por su misma estructura sintáctica (los contrastes son mantenidos en equilibrio por la métrica y la sintaxis imperiosas), se ha convertido en la encarnación lingüística de la estabilidad. Con el *se temperare* de San Agustín y San Gregorio, el verbo descriptivo de esa estabilidad conoce una reviviscencia cristiana: «armonizarse con uno mismo», para imitar a Dios al llevar la armonía a nuestra propia alma, que es la imagen del alma divina.

En cuanto a la etimología del verbo latino, sin rechazar de plano la explicación de Ernout-Meillet, que nos remite a la «mezcla de bebidas», propongo como etimología última una derivación de *tempus* (que en origen debió de designar un «segmento» [de tiempo], *loc. cit.*; s.v. *tempus*; cfr. *templum* = *τέμενος*, lit. «una sección amputada»), en el mismo nivel morfológico que *temperies*, *tempestivus*, etc., es decir, de *tempus* con el significado de «el tiempo justo»; éste es uno de los significados del griego *καρπός* = «la medida justa», «conveniencia», «el tiempo justo», y podemos suponer que *tempus* también asumió los significados no temporales de *καρπός*. En consecuencia, *temperare* significaría una intervención en el tiempo justo y en la medida justa de un sabio (*σώφρων*) «moderador» que ajusta, adapta, mezcla, alternativamente suaviza o endurece (el vino, el hierro, etc.). Cualquier actividad intencionada que procede con vistas a la corrección de excesos se llamaba *temperare*: por ejemplo, *temperare calamum*, «cortar, dar forma a una pluma» (de ahí el it. *temperino*, «navaja de bolsillo»)²; la idea griega de medida, orden, *σωφροσύνη*, aparece incluso en referencia a los utensilios cotidianos más domésticos. Asimismo, en la descripción del órgano por Volstan (Du Cange, s.v. *organum*), el organista diestro es

representado moderando, «atemperando» los registros de su instrumento. «Sola quadrigentas quae sustinet ordine musas, / Quas manus organici temperat ingenii». Hay una actividad «moderadora» asociada con *temperare*, sumamente importante para el desarrollo de nuestra *Stimmung*, que Ernout-Meillet han pasado por alto: este verbo puede significar «afinar las cuerdas a la armonía»; Horacio (*Carmina*, 4, 3, 18): «O testudinis aureae / dulcem quae strepitum, Pieri, temperas». Hemos visto más arriba que los pitagóricos hablaban de mezclar (en una ἀρμονία) los sonidos más agudos y los más graves; en consecuencia, Boecio, *De arithm.*, define *temperamentum* como «modorum musicorum commixtio». Casiodoro traduce el griego συμφωνία por «temperamentum sonitus gravis ad acutum, vel acuti ad gravem» (Forcellini-DeWir, s.v. *symphonia*). En un pasaje en francés antiguo de Heldric de Cornualles (cfr. Gelzer, *ZfFL*, 47, 73) encontramos: «li uns [un jongleur] vijele un lai berton [sic], / E li altres harpe Gueron; / Puis font une altre atempëure / E font des estrumens mesture, / Si font ensamble un lai Mabon», lo cual muestra cómo lo que llamaríamos un concierto sinfónico se concibe como una «mezcla», un «afinar entre sí». En el catalán Ausiàs March (siglo XIV) encontramos un *temperament* aplicado al canto de los pájaros: es una «sinfonía» bien afinada. En la Edad Media *temperament* se utilizaba para referirse al arte de afinar instrumentos, un arte atribuido por Rousseau al inventor del pianoforte y la gama, Guido d'Arezzo. Posteriormente, en el siglo XVII, Mersenne, Rameau, etc. elaboraron teorías sobre el *temperament*; nuestro moderno «temperamento igual» lo introdujo por vez primera, en 1551, Schlick (*Spiegel der Orgelmacher*); para el público general de hoy en día el empleo de *temperare* — «afinar» — se conoce sólo desde la composición de Bach para piano *Das wohltemperierte Klavier* (1722), que tenía intención de poner a prueba la afinación del teclado con preludios y fugas en ascensiones cromáticas. Todos estos desarrollos tienen su fuente en la relación entre el lat. *temperamentum* y la εὐκρασία³.

Hasta qué punto *temperare* está asociado con las expresiones para el orden y la armonía musical puede mostrarlo un texto latino tardío no cristiano: Apuleyo, *De mundo*, que, según S. Müller, *Das Verhältnis von Apuleius' De mundo zu seiner Vorlage* (Leipzig, 1939), sigue un original griego. En esta obra *temperantia* está agrupada, por otro lado, con *proportio* en un sentido químico y médico, por otro con *concordia* (y *figura*), donde en el griego encontramos palabras como μίξις, ἐγκεκρασμένη, διακόσμησις.

Puesto que también encontramos los términos musicales *consensus*, *conventus*, *confusio* (correspondientes a los griegos κράσις, μίγνυμι, ἐγκεκρασμένος, ὁμόνοια, ὁμολογία, ἀρμονία), empleados en la descripción del orden cósmico, podemos suponer que esta referencia era también posible para *temperantia*.

Puesto que ἀρμονία se había desarrollado desde el significado original de «orden» hasta el de «orden en música, armonía» mientras que συμφωνία había seguido la evolución opuesta, de «consonancia musical» a «armonía, orden», los griegos tenían como resultado dos palabras, cada una de ellas susceptible de ambos significados. No cabía sino esperar que los romanos, tan serviles con respecto al pensamiento griego (e incluso a la terminología griega), intentaran una traducción literal de estas palabras de «doble sentido»; en latín encontramos parejas como *temperantia* (o *concordia*, *consensus*) y *consonantia* (*concentus*) listas para competir con ἀρμονία (συνπάθεια, ὁμόνοια) y συμφωνία. En latín tardío, que, en cuanto lengua viva, no tenía que limitarse a los términos ciceronianos, siguió habiendo nuevas posibilidades a mano: el latín vulgar pudo acuñar una palabra tributaria de dos familias léxicas. Debido a una particular coincidencia que no se daba en griego, en latín había una raíz *cord-* susceptible de dos interpretaciones: podía conectarse no sólo con *cor*, *cordis*, «corazón» (que era el significado original), sino también con *chorda*, «cuerda», el calco latino de χορδή; así, *concordia* podía sugerir o bien «un acuerdo entre los corazones, paz, orden» (*concord-ia*), o bien «una armonía entre cuerdas, la armonía del mundo» (**con-chord-ia*). De manera que la armonía psicológica y la armonía (y la disarmonía: *disc(h)ordia*) musical estaban cómodamente instaladas en una palabra con ambivalencia poética que permitía una especie de retruécano metafísico; el *ThLL* ofrece un listado de pasajes como: Paulo Festo: «fides genus citharae dicta, quod tantum inter se cordae ejus, quantum inter homines fides *con-cordet*» [¡un doble retruécano: con *chorda* y *fides*!]; Casiodoro: «hinc etiam appellatam aestimamus *chordam* quod facile *corda* moveat»; San Isidoro: «*chordae* autem dictas a corde, quia sicut pulsus est cordis in pectore, ita pulsus *chordae* in cithara»; *Cypr. Gall.*: «Iobalus musica plectra repperit et vario *concordes* murmure *chordae*». Finalmente, cfr. n.º 30 de las *Cambridge Songs*: «Caute cane cantor care; clare conspirent cannulae, / compte corde [= *chordae*] crepent concinnantiam. // ... caput, calcem, cor coniunge / ... Cane corda, cane cordis [= *chordis*], / cane cannulis creatorem». Desde

el punto de vista moderno esto son para-etimologías con retruécano, pero para la lingüística medieval, lo mismo que para la antigua, que buscaban el acuerdo entre las cosas por detrás del acuerdo entre las palabras y veían la polivalencia de la creación reflejada en la de las palabras, la asonancia fonética era una revelación de la verdad (ἐτυμον). Podemos recordar el *concordare* encontrado en los pasajes antes citados (pp. 46-47) con referencia a la «concordancia» bíblica; el verbo se emplea para traducir el συμφωνεῖν griego, cuya traducción literal habría sido «consonante»; ¿no es posible que «concordante» se eligiera precisamente porque podía sugerir el acuerdo en el espíritu (*cor*) y la armonía del laúd bien ordenado (**conchordare*)? Y esa misma relación, cuando se percibía, podía convertirse en un incentivo a la innovación, hacerse lingüísticamente creativa; un caso paralelo es el que he estudiado en *Language*, XVII (1941), pp. 50-53, donde señalé que la identificación para-etimológica de *caritas* y χάρις en los escritores cristianos hizo posible, no sólo la ortografía *charitas*, sino también la creación de un híbrido **caritosus* = χαριτ-*ōsus* (mientras que el adjetivo de *caritas* habría sido **caritat-ōsus*); otro caso sería el ing. *dismal* < fr. ant. **dismal* = *decimalis* [dies], «un diezmo de nuestro tiempo regalado a Dios», que se interpretó como *dies malus* y en consecuencia recibió una nueva connotación semántica, «funesto» (cfr. *MLN*, XLVII [1942], pp. 602-613).

Según esto, ¿no deberíamos reconocer en la nueva familia lingüística del latín vulgar **acc(h)ordare*, **acc(h)ordantia*, una ulterior innovación semántica y morfológica, basada en la misma ambigüedad de la raíz *c(h)ord*-? Esta familia está documentada en todas las lenguas romances con la excepción del rumano (la lengua más fiel a tradiciones orientales que occidentales y que, al sustituir *cor*, «corazón» por *anima* [> *inimă*], ha hecho imposible cualquier retruécano con *chorda*: fr. *accorder*, prov. y esp. *acordar*, it. *accordare*, etc. Este verbo **ad-c(h)ord-are* se basa en *con-c(h)ord-are*, según el modelo de *consonare-asonare* (sobre la innovación de *ad-*, cfr. **adgratire* > *agrée*, *aggradare*, etc.), y significa al mismo tiempo «afinar (estar afinado) con» y «estar (poner) en acuerdo cordial con». Aquí, de hecho, se sienten el aliento de la vida espiritual cristiana y una nueva vitalidad lingüística, que reviven una vieja familia léxica. La etimología de esta familia romance de **accordare* se discute desde hace siglos: R. Estienne propuso *cor* (= *ad unum cor*); Ménage, *chorda* («parce que leurs volontés [sc. de los que concluyen un acuerdo], devenant conformes, deviennent semblables à deux cordes accordées

par unisson et consonance»; que el gran etimologista francés tenía una fina sensibilidad para la armonía del mundo lo muestran las mismas palabras que ha tomado de una larga tradición). Desde esa época los diccionarios etimológicos han oscilado entre las dos etimologías (*REW* y *FEW* se decantan por *Ménage*) y, si consideramos sólo alternativas morfológicas o intragramaticales, no puede tomarse ninguna decisión. A nadie parece habersele ocurrido que **accordare*, formado después de que *concordare* hubiera adquirido su doble significado, podía tener *cor* y *chorda* como étimos (lo mismo que **charitosus* o *dismal* tienen dos étimos); en otras palabras, que la armonía del mundo, perceptible al oído y al corazón por igual (el oído agustiniano no oye sin el alma), podrían haber soldado y casado dos familias léxicas que, entre sí, expresan precisamente lo acústico y lo mental.

En un artículo reciente publicado en *Language*, XVII, pp. 119-126 («Spanish *Acordar* and Related Words»), un alumno del profesor Castro, Mack Singleton, aunque admite una doble etimología, estima conveniente partir la familia léxica en dos: el significado «afinar» él lo separa de los significados del verbo del español antiguo: «llegar a un acuerdo», «venir a ser», «despertar», «recordar», «animar, aconsejar»; sólo con el primer significado, según Singleton, habría que adscribir *acordar* a *chorda*; los otros significados apuntan a *cor* (tal como sucede con *discordan*, *recordari*, etc.). Esto es tan drástico, pero en absoluto tan prudente, como un corte salomónico; el mismo Singleton procede a mitigar esto señalando ejemplos latinos como *symphonia discors* o *concordi dixere sono*, que sugieren, incluso para él, la posibilidad de una derivación de *cor-*, y de hecho concluye sugiriendo provisionalmente «que hay una mezcla de dos étimos fonéticamente similares; pero que *acordar* y sus derivados pueden a fin de cuentas derivarse de *cor*, *cordis*». Singleton aquí es víctima de la actual compartimentación de la filología y, más específicamente, de las falacias de la traducción al inglés; de haber sido alemán, habría utilizado *stimmen* lo mismo que *übereinstimmen* y no habría percibido ninguna división. Los problemas de tal magnitud con el léxico medieval no pueden tratarse solamente en base a dos idiomas, uno de los cuales (su lengua nativa) condiciona la actitud del estudioso con respecto a la otra. Singleton procede correctamente (pp. 119-120) cuando enfrenta una cita «musical» de la *Crónica general* («assaco el despues por si temprar las cuerdas, las unas altas, e las otras baxas, e las otras en medio; e fizo las todas responder en los cantares

cada unas en sus uozes e acordar ["estar en armonía"] con ellas, donde se fazen las dulcedumbres que plazen mucho a los omnes e los alegran») con otras que tienen una referencia métrica o gramatical («et assi sabie acordar canto por canto et palaura por palaura ["hacer corresponder"]») y «Los nomnes son revueltos e graves de acordar, Non los podemos todos en rimas acoplar ["ajustar"]»; ya hemos señalado la antigua unidad entre música y gramática. Pero uno puede preguntarse por qué tales ejemplos son segregados de *acuerdan en una razon* (que Singleton traduce por «se ponen de acuerdo en una idea», pero que sería mejor interpretarlo como «... en un discurso», que abarca a «pensamiento» y «razón»), e incluso de «et plogol mucho por que acordauan [dos letras] con el so nombre ["se correspondían"]»; ¿por qué habría que separar el acuerdo en «letras» y «habla» del acuerdo de los sonidos? Si *sabie acordar canto por canto et palaura por palaura* se remonta a **acchordare*, ¿por qué no también *acordar palabras, razones* [en una *razon*]? Podemos citar aquí una frase de Santillana recogida por Cuervo (s.v. *acordar*), en la que se refleja claramente la antigua armonía de las esferas: «Los cuerpos superiores, que son las estrellas, se acuerdan con la naturaleza»; en otra frase también recogida por Cuervo (Berceo) encontramos: «Nunqua udieron omnes organos mas temprados, / Nin que formar pudiesen sonos mas acordados», donde se nos ofrece una imagen de personas oyendo música cósmica, moral y sensual: sus oídos oyen sonidos bien temperados mientras, al mismo tiempo, sus corazones sienten el orden bien temperado del mundo. *Acordar* se empareja con *temprar*: los dos constituyentes del campo de la armonía del mundo se tocan. Pero Singleton no podía «ver» este orden; no había visualizado la afinidad entre *εἶδος* e *ιδέα* en el mundo antiguo, tal como ejemplifica nuestro bicefálico *acc(h)ordare*.

Pero quizá Singleton podría haber encontrado en su lengua nativa una fusión similar de la familia de *cor-* y *chord-* de haber sido consciente del tema de la armonía del mundo. El ingl. *chord* es el equivalente del al. *Akkord*, fr. *accord*; lo que el francés Rameau llamaba *accords parfaits*, es decir la combinación agradable de un tono con la tercera, la quinta y la octava, aparece en la traducción inglesa (1752) como *perfect accords*. Este *chord* es explicado por el *OED* como una abreviación del ingl. *accord*, pero esto deja sin explicar la grafía con *-h-*, que tendríamos que suponer debida a la para-etimología, *chorda*, «cuerda». A mí me parece claro que *chord* representa una fusión de *accord*, *concord* con

cord [*chorda*], «cuerda». En primer lugar tenemos que ocuparnos del desarrollo del significado en la última palabra desde «cuerda» hasta «acorde»; lo mismo que, en el *laudate eum in cymbalis* del salmista, los *cymbali* [«campanas»] se convirtieron en *concordiae fidelium* en Alano de Insulis (véase *supra*), así las *chordae* [«cuerdas»] se convirtieron en la «armonía de acordes» (conseguida por cuerdas de diferente altura)⁴. En segundo lugar, este «acorde» está asociado con *concord*, que significaba «combinación agradable de dos tonos»; Morley (1597) precisamente define *concord* por *chord*: «¿Qué es un *concord*? ... Es un sonido mixto [= ¡*temperamentum*!] ... que entra con deleite en el oído ... un unísono [la palabra de Boecio], una quinta, una octava ... ser *perfect cordes*»; asimismo, en el ejemplo, reminiscente de Platón (1592): «Las sirenas ... emiten melodías celestiales con tales *cords* agradables», las últimas dos palabras pueden fácilmente significar «armonía producida por un acorde» = «concordia». En cuanto al lat. *concordia*, podemos señalar los siguientes pasajes (*ThLL.*, s.v. *concordia*), donde «la armonía (musical)» se desliza hacia «(la armonía producida por) acordes», Séneca: «*doces ... quomodo nervorum disparem reddentium sonum fiat concordia*» (*concordia* > ingl. *concord*; *nervi* > ingl. *chords*); Columela: «*ex ... vocum concordia ... amicum quiddam et dulce resonat*»; Marciano Capella: «*tetrachordorum quippe est quattuor sonorum in ordinem positorum congruens fidaque concordia*» [*fida* aliter con *fide*]; Boecio: «*est ... consonantia dissimilium inter se vocum in sonum redacta concordia*». En el *Speculum musicae* (1340) leemos (cfr. Frei, p. 345), en una invectiva contra la innovación musical contemporánea llamada *ars nova*: «*confundunt tales discantum concordias nonnumquam nonne mutilant ... et hi propter ignorantiam dicte artis si quandoque ad concordiam venerint cum tenore, nesciunt concordia permanere, cito ad discordiam relabuntur. Heu pro dolor!*» (*concordia* = «armonía, acorde armonioso»).

Un significado más amplio de nuestra palabra lo encontramos en el pasaje del *Purgatorio* de Dante, XVI, 21: «Io sentía voci, e ciascuna pareva / Pregar per pace e per misericordia / L'Agnel di Dio che le peccata leva. / Pure 'Agnus Dei' eran le loro esordia; / Una parola in tutti era, ed un modo, / Si che pareva tra esse ogni concordia». Aquí, el coro descrito por Dante es, no «monótono», como Scartazzini interpreta, sino más bien «al unísono», o, quizá, debido al *ogni*, «poseído de toda armonía», una armonía lograda por el acorde, que actúa sobre

el oyente como una unidad (*in unum redacta, unisona*), tal como, según San Agustín, hace toda belleza que procede del sentimiento de la unificación de lo diverso. Aquí hemos ilustrado uno de los sentimientos que la Edad Media ha expresado más convincentemente: el sentimiento de grupo, de estar unidos en una *concordia* o armonía del mundo, que se extiende desde el ángel a la estrella, al hombre, al pájaro. Éste es el mismo sentimiento que informa tantas imágenes y esculturas medievales: la unión de los corazones y las mentes, reflejada en sus actitudes relativamente no individualistas que revelan sólo una dirección del pensamiento, una subordinación al significado del Todo. Vemos así una perfecta identidad entre el *ing. chords* (lat. *cordae*, «armoniosas [cuerdas de un] laúd») y *concord* (lat. *concordia*, «armonía», «armonía de acordes»); podemos conjeturar que *chord* = «combinación agradable de tonos» es el resultado de una adaptación semejante a la que vimos realizarse en **accordare*, una adaptación posible debido a la proximidad fonética y semántica de las dos familias léxicas. Una grafía que expresaría la ambivalencia y doble parentesco de *chord* (la *συντάξις* y la *συνφωνία* al mismo tiempo) sería: *c(h)ord*.

El corazón y el oído vuelven a ponerse al unísono cuando un trovador provenzal acuña la palabra «descort» como el nombre de un género lírico en el que diferentes lenguas, esquemas métricos, etc., se mezclan: puesto que este corazón está «desafinado» (*verstimmt*), también debe de estarlo su laúd. Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours*, II, pp. 329-330, escribe: «Tandis que le propre de la chanson est de faire 'accorder' entre eux tous les couplets, la loi du descort est de les 'désaccorder': l'auteur prétendait marquer ainsi, semble-t-il, le déséquilibre où le plongeait une passion malheureuse. Chaque couplet a donc, dans un descort régulier, sa structure et sa mélodie propres... Ce qui faisait la valeur du descort, c'était évidemment la mélodie; les paroles, dès l'origine, avaient été l'accessoire, puisqu'elles étaient adaptées à une mélodie préexistante». La palabra *désaccorder* fue tomada por Jeanroy del políglota *Descort* de Raimbaut de Vaqueiras: «... vuelh un *descort* comensar / d'amor, per qu'ieu vau aratges; / quar ma domna m sol amar, / mas camiatz l'es sos coratges, / per qu'ieu vuelh *dezacordar* / los motz, e ls sos e ls *lenguatges*»; evidentemente, *desacordar los sos* [= *sonus*] es una frase hecha a la que el poeta ha añadido ... *los motz* y, atendiendo al carácter políglota del poema, *los lenguatges*. La misma terminología encontramos en las

Lays d'Amors: «las quals coblas [en el descort] devon esser singulars-dezacordables-e variables-en accort [= «rima»]; el mismo texto emplea también acordansa]-en so-et en lenguatges». Appel, *ZRph*, XI, 212-230, en 212, cita el precepto del antiguo provenzal *Doctrina de compendre dictatz*: «Man solle im Descort von der Liebe sprechen als jemand der von ihr verlassen ist ... Im Gesange sei das Lied allen anderen entgegengesetzt; wo der Gesang ansteigen sollte, da senke er sich». (Appel emplea asimismo [p. 219] el término medieval *temperament* en un contexto semejante: «Das Temperament der Musik sind wir natürlich versucht als in Übereinstimmung mit dem Texte des Liedes stehend zu denken».) El «temperamento», «concordia» o «armonía de una pieza musical o poética se consideraba que dependía del «temple», «armonía», «*Stimmung*» del músico o poeta (y lo mismo es cierto de «disarmonía»). Y no es capricho (como parecería según la cauta terminología: «*prétendait ... semble-t-il*», de Jeanroy, que, por desgracia, no comprende la forma interna del pensamiento medieval) por parte del autor o compositor si escoge disonancias cuando su corazón está en discordia: el hombre medieval veía toda su vida, hasta los más mínimos detalles, invadida de simbolismo. Él actuaba en el marco de necesidades trascendentales; el artista no decidía voluntariamente conformarse a éstas, sino que más bien sentía su mano guiada por ellas; un Dante también escogía *rime aspre e chioce* cuando sentía que su alma o su tema estaban «fuera de tiempo». Estar *desacordat* significa ser «individualista» (cfr. el *singulari* coblas más arriba) en la forma; pero el individualismo se permite, por mor de la expresividad, sólo bajo ciertas condiciones, y se erige contra un marco normativo de no individualismo, de medida y aplomo. El *descort* no es por consiguiente una excepción a la regla artística que pedía «armonía»; es significativo que sólo raramente encontremos poemas en provenzal antiguo llamados *acort*: hasta tal punto era el *acort* el humor regular del artista, que el término sólo se crea por oposición a *descort*; el *acort* es, por así decir, un **des-descort*, nacido de un humor anti-desorden. E incluso en la obra de arte aparentemente desordenada tenía que haber armonía, es decir, la desarmonía querida por la armonía y al servicio de ésta; además, la correspondencia de los rasgos externos de una obra de arte con su fuente de inspiración era, en sí misma, «armoniosa». Nosotros sabemos que la métrica y la gramática están ligadas a la «música» de un poema, pues son meramente los reflejos de la armonía del mundo que cualquier obra de arte imita;

en la frase *dezacordar los mots e ls sos e ls lengatges* podemos disociar *cor* y *chorda* tan poco como, en el caso de la pareja del español antiguo de la que nos hemos ocupado más arriba, *acordar las cuerdas-las palabras*. La familia *cor-chorda* está presente en ambas.

Ya es hora de presentar al lector una serie de pasajes extraídos de un autor medieval a fin de mostrar la variedad y coherencia de la ocurrencia de miembros de la gran familia *consonantia-concordia temperare-acordare*. He escogido primero el poema del catalán Ausiàs March (siglo XV) sobre las diferentes formas de amor (ed. Bohigas [Barcelona, 1955], n° 87):

(19): Ladonchs ells [los diferentes deseos, *volers*] junts *mesclat voler componen* / que dura tant com d'aquell [con el cuerpo] se *conssonen* ... (61): Tot amador delit no pot atènyer / fins que lo cors e l'arma se *acorden* ...; (74): D'abdós hunits [cuerpo y alma] se *compon* esta *mescla* [el amor] ...; (95): De tres *cordells* [cuerdas] Amor deu fer sa corda [el arco de Amor] ... si'l terç no-y es la corda se *descorda* ... [aquí somos llevados de corda, «cuerda», a concordia, y *descordar*, «destensarse», se hace similar a *dezacordar*, «entrar en desacuerdo»]; (145): és feta gran seguons les parts s'*acorden*; / multiplican los béns don ella's forma. / Del bé honest aquest amor pren forma, / e los volers que'n surten no *discorden*; (117): junts, *acordants* [cuerpo y alma], en delir cascú puja; (314): d'aquests *mesclats* surt molt gran virtut una, / axí Amor suptil y en finit *tempra* / la finitat de la del cors y aviva. / En cert cas mor nostr' amor sensitiva, / e l'esprit, junt ab ell, se *destempra*. / Amen ensemps e l'espirit sols ame, / perque tot l'om no's trob qu'en res desame.

En el poema n° 94 encontramos:

(12): en quantitat [mi amor] molt prop d'altres se jutja; / en qualitat ab les altres *discorda*; (17): Dins lo cors d'om les humors se *discorden*; ... / en un sols jorn regna malenconia, / n'aquell mateix còlera, sanch e fleuma. / Tol enaxí las passions de l'arma / mudament han molt *divers* o *contrari*; (119): Los grans contrastes de nostres parts *discordes* / canten, *forçats*, *acort*, et de *grat*, *contra* [ἐπὶς καὶ φίλια: obsérvese el verbo *cantar*, que revive las connotaciones musicales de *discordes* y *acorts*].

El mismo emparejamiento de *accordare* y *temperare* se da también en italiano. *Tesoretto*, de Brunetto Latini, VIII, 25-34 (la alegoría de la Naturaleza hablando de los cuatro humores del cuerpo): «E queste

quattro cose / Così contrariose, / E tanto disuguali / In tutti gli animali / Mi convene *achordare* / E in lor *temperare* / E rinfrenar ciascuno / Si ch'io li rechi a uno ['unísono'], / Si ch'ogni corpo nato / Ne sia *chonplessionato* [sobre *complexio*, cfr. nota 3 en este capítulo]». Análogamente, en los *Canti carnascialeschi* (ed. C. S. Singleton, 149), un «Trionfo delle quattro complessioni» tiene los siguientes versos: «Per quest si conserva nostra vita, / di qui deriva e vien la concordanza / del corpo all' alma unita: / e se fra lor vien qualche discrepanza, / ragion pronta ed ardit, / frenando il senso con su' giuste legge, / tal consonanza defende e corregge»; el sanguíneo temperamento de «Venus» hace al alma «quieta, *ridente, allegra, umana e temperata*, benigna e molto grata»⁵.

Y ahora sigamos el uso de *tempra* asociado con la idea de la armonía del mundo en Dante. El significado literal, «afinación de cuerdas», es evidente en *Par.*, XIV, 118: «E come giga ed arpa in *tempra tesa* / Di molte corde fan dolce tintinno / A tal da cui la nota non è intesa ...», pero hay también una sugerencia de la «dulce» consonancia, inaccesible a los oídos humanos, de la música celestial. En la escena del *Purg.*, XXX, 91-98, Dante ha sido reprendido por Beatriz y ante la violencia de sus reproches se endurece igual que la nieve de las montañas se congela por efecto del soplo de los vientos del norte; más tarde, así como la nieve se funde bajo el sol, así Dante, conmovido por el dulce consuelo de los ángeles, se funde en lágrimas:

Così fui senza lagrime e sospiri
Anzi il cantar di que' che notan sempre
Dietro alle note degli eterni giri;
Ma poi che intesi nelle dolci *tempre*
Lor compatire a me, più che se detto
Avesser: «Donna, perchè sì lo *stempre?*»,
Lo gel, che m'era intorno al cor ristretto,
Spirito ed acqua fèssi...

El mismo verbo *stempre* (verso 96) los comentaristas lo traducen correctamente por «mortifichi, avvilisci» [Scartazzini], «gli toglie vigor» [Torraca], pero su relación con la familia léxica y conceptual de *tempra*, «armonía» (en el verso 94 a lo que se refiere es a la «armonía de las esferas»), se pasa por alto. Por causa de Beatriz, Dante se ha

puesto «fuera de tono, fuera de armonía» (y la mejor traducción sería el al. *aus der Stimmung reissen*), ha sido privado de una armonía que, según la tradición antigua, comprende los movimientos de las estrellas (*eterni giri*), el canto armonioso (los *dolci tempre* podrían ser igualmente las *dolce consonanze*) de los ángeles que en el cristianismo se identifican con la antigua armonía de las esferas, con el clima (la nieve «congelada» indica un exceso no armonioso) y con el temple humano. Y cualquier traducción que no tenga en cuenta todo el espectro de las asociaciones presentes en la mente de Dante, sustituye la riqueza polifónica del texto por una pobreza unilineal. La particular precisión con que Dante utiliza las palabras consiste en su densidad, en lo sugerente de todo su campo semántico, de todas las resonancias armónicas. Un auténtico vocabulario dantesco situaría cada palabra en su contexto o campo de asociaciones; sería más bien un mapa desplegado en el espacio que una serie de columnas.

Hasta qué punto la imaginación armonizadora de Dante consigue casar no sólo las esferas del Más Allá con las del mundo, sino también las técnicas de la humanidad moderna y las creencias de la Antigüedad⁶, hasta qué punto es Dante «moderno» mientras se hace eco de las tradiciones antiguas (en gran medida como le sucede a su sucesor actual, Paul Claudel, que, en sus *carmen seculare*, la primera de las *Cinq grandes odes* [1910], canta al progreso técnico de la humanidad como una reconciliación de los propósitos de Dios con los afanes humanos), podemos verlo en *Par. X*, 139-148: «Indi come orologio, che ne chiami / Nell' ora che la sposa di Dio surge / A mattinar lo sposo perche l'ami, / Che l'una parte l'altra tira ed urge / Tin tin sonando con si dolce nota, / Che il ben disposto spiro d'amor turge; / Così vid'io la gloriosa ruota [de los *Spiriti Magni*] / Muoversi e tender voce a voce in tempra / Ed in dolcezza, ch'esser non può nota / Se non colà dove gioir s'insempra». La Rueda de los Bienaventurados es comparada con el reloj matutino que despierta a las personas de sus sueños. En las leyendas antiguas, la mañana era representada por la Eos de rosados dedos que despierta a su esposo para proponerle gozos amorosos; el equivalente cristiano de esta sensual imagen debe evidentemente centrarse en torno a la «esposa de Dios», es decir, el alma amante de Dios que «da serenata» elogiando al Creador en un himno matutino que eleva el «benevolente espíritu del Amor» (el Espíritu Santo); pero en Dante, moderno y «progresista», el himno matutino no lo canta una congregación ambrosiana, sino el recurso técnico pre-

cisa e ingeniosamente construido: el reloj⁷. De manera que los *numeri* de San Agustín han encontrado su indicador en una máquina que, en Dante, simboliza todas las leyes cósmicas de interdependencia, buena temperancia y belleza puestas en funcionamiento («l'una parte l'altra tira ed urge, / *Tin tin* sonando con si dolce nota»). El sonido mínimo, el infantil sonido *tin tin*, prefigura la orquesta de las esferas que resonará en la segunda parte del símil, en la que la Rueda de los eternamente Bienaventurados se presenta como un todo de danza y música que funciona *in tempra ed in dolcezza* y produce lo que Dante, en el mismo canto, llama «la dolce sinfonia dell' alto Paradiso» (el conocido sinónimo). ¿Cuál es el significado de *tempra* aquí? El diccionario de Tommaseo-Bellini traduce «canto, consonanza», los comentaristas antiguos explican: «proportionaliter conformare voces eorum in cantu» o «in temperanza, rispondendo l'una voce all'altra» (pero la respuesta ya se expresa *voce a voce*). Sin negar la presencia de tales significados, yo diría que el reloj y el *muoversi* no deberían olvidarse por completo, aunque *in tempra* se refiere gramaticalmente sólo al canto (*render voce a voce*); *tempra* es, de hecho, «buena temperancia, orden», el orden, los *numeri* de la música, de la danza y del aparato técnico; la exactitud que en nuestro tiempo Valéry señala (en *L'âme et la danse*) en la arquitectura, la poesía, la música y la danza. La inaccesible música de las esferas es sometida al orden y la claridad, la *tempra* es la *temperatura partium* agustiniana, y *pax* es *ordo amoris*; todo el pasaje está penetrado del «misterio de la claridad» tan claro para los poetas latinos, para Racine, Calderón, Péguy, Claudel y Valéry. Además de los recursos sinestésicos de Dante, encontramos una mezcla de mito pagano y técnica moderna; el alcance espacial y temporal de tal pasaje es inmenso. La comparación aquí ofrecida entre los movimientos de danza de los ángeles y el tictac regular de un reloj no es aislada en Dante ni lo es su empleo de *tempra* para «la estructura y la conducta armoniosas de las partes dentro de un todo»; *Par.*, XXIV, 13: «E come cerchi in tempra d'orioli / Si giran sì, che il primo, a chi pon mente, / Quieto pare, e l'ultimo che voli, / Così quelle carole differente- / mente danzando, della sua ricchezza / Mi si facean stimar, veloci e lente» (una vez más, Tommaseo-Bellini traducen *tempra* demasiado estrechamente por «congegno, struttura»). Hay movimiento y paz, rica variedad y unidad (ambas cosas se describen en el adverbio *differentemente*, que une dos versos mientras evoca la variedad) en el *tempra* del reloj y de las danzas angélicas.

Dante no es un místico. Hace hincapié en la medida y el orden, no en el entusiasmo ilimitado. Fue el místico Bernardo de Claraval quien dijo de su amor a Dios: «Confundis ordines, dissimulas usum, modum ignoras...», con lo que niega los *numeri*; en el místico Jacopone da Todi el exceso y la exultación, por consiguiente el desorden y la «destemperancia», deben predominar. Jacopone, sin embargo, era consciente del problema: ¿cómo podría el exceso en el amor a Dios estar justificado, pues va más allá de ese orden (*ordo amoris*) que es la obra de Dios? En el *Cantico dell' amor superardente*, cuando Cristo habla al místico apasionadamente amante, la idea de *tempra* está implícita, aunque la palabra misma no se exprese (estr. 21):

Tutte le cose quali aggio create
 si so' fatte con numero e misura,
 ed a lor fine so' tutte ordinate,
 conservansi con *orden* in valura.
 E molto più ancora caritate
 è ordinata nella sua natura.
 Or come per calura,
 Alma, tu se' impazzita?
 For d'*orden* tu se' uscita,
 non t'e *freno* et fervore.

El fervor del místico ha abandonado la *ἀμυνία καὶ ἀπειθεία*: este fervor es un calor excesivo, es decir, según la patología humoral, una locura; por consiguiente la armonía de la creación, del alma y el cuerpo humanos; la *x* que debería unir a todas ellas es evidentemente la *temperatura*.

Y ahora, si volvemos al comienzo de nuestro poema, encontraremos, de hecho, un representante de nuestra familia léxica: Aquí el místico está describiendo la ilimitación de su alma y su estado paradójicamente impotente, desgarrada como está entre la bienaventuranza y la tortura (estr. 1):

Amor di caritate,
 Perche m' hai sì ferito?
 Lo cor tutto partito
 Et che arde per amore?

Arde et incende, e nullo trova loco;
 Non può fugir però ched è legato;
 Si si consuma come cera a foco,
 Vivendo mor, languisce *stemperato*:
 Dimanda di poter fugir un poco
 et in fornace trovasi locato
 Oimè, do' son menato
 A si forte languire?
 Vivendo si è morire,
 Tanto monta l' ardore.

E. Auerbach, en su artículo «*Passio als Leidenschaft*» (*PMLA*, LVI, 1189), cita este pasaje debido a la nueva reevaluación que ofrece de la «pasión» por los místicos (la «pasión» ya no es representada como una *perturbatio*, como en el estoicismo y el epicureísmo y en el cristianismo dogmático anterior, sino como algo positivo, bueno), y compara la paradójica expresión *amore superardente* de Jacopone, anticipatoria del petrarquismo, con la «*inhitzige minne*», inherente al amante e imitador de Cristo, del místico alemán Eckhart (cfr. también el al. *Inbrunst*, «fervor religioso», literalmente «conflagración interna», que se origina en el misticismo). El superabundante calor de este misticismo es una *temperatura*; el *super-* (que Jacopone puede haber extraído de expresiones tales como el *supereminens* [empleado en el Génesis en referencia al espíritu de Dios] comentado por San Agustín) no es más que una variante del *dis-* de *stemperato*.

En su metafísica poesía amorosa (*Sestina VIII*, ed. Mestica), Petrarca imagina un escenario provenzal de primavera amorosa, provocadora de canciones que deberían mitigar la resistencia alpina de Laura; y como para lisonjearla con el sonido, se hace que el dulce aire (*l'aura*) aluda a Laura: «*Là vèr l'aurora, che si dolce l' aura / Al tempo novo suol muovere i fiori / E li augelletti incominciar lor versi ...*». Y sobre esto el poeta expresa un deseo: «*Temprar potes' io in sì soave note / I miei sospiri, ch' addolcissen l' aura [= Laura], / Facendo a lei ragion, ch' a me fa forza!*» Este *temprar* se aplica primordialmente a la atemperación de las emociones, paralela a la del clima (*addolcissen l'aura*) y al aplacamiento de la amada (*Laura*); pero de repente la música está a disposición (*soavi note*), música concebida para ganar su favor, ese favor de la dama que es, como hemos visto, una fuerza de la naturaleza, y que, consiguientemente, debería ser

«domada» por el *Orpheus redivivus*, Petrarca. El empleo de *temperare* es similar al de *serenare*⁶ (Petr. *Canzone* 23: «[Su voz tiene el poder] Cantando d'acquetar li sdegni e l' ire, / Di serenar la tempestosa mente / E sgombrar d'ogni nebbia oscura e vile»), que claramente alude al *Juppiter Serenator*, aplacador de la naturaleza, y aquí se aplica a la voz de Laura. La moderación clásica de Petrarca, a pesar de las emociones sobrenaturales de su amor, la muestra su empleo de *temperare*, esta vez sin connotación musical en un soneto *post mortem Laurae* en el que describe su influencia «domesticadora» de la disensión en su corazón: «Dolci durezza e placide repulse, ... / Leggiardri sdegni, che le mie infiammate / Voglie tempraro, (or me n'accorgo) e'nsulse». La «domesticación» es simbolizada por las expresiones oximóricas así como por el hipébaton (*inflammate vogile ... e'nsulse*), que es, por así decir, un eco de la resistencia contra la «atemperación» (soneto 305).

Pasando ahora a un clima bastante diferente, a un texto tan tardío como la *Gerusalemme liberata* de Tasso (canto XVI, estr. 12 y 16), constatamos una reviviscencia de la atmósfera trovadoresca (que, como hemos visto, estaba condicionada por la identificación agustiniana del amor, el orden, la música), pero haciendo hincapié en los instintos animales o sensuales del amor; sigue sobreviviendo, sin embargo, la idea de la armonía del mundo, de respuesta, de temperancia, y, junto con ella, el emparejamiento de *temprare* y *concordia*. «Vezzosi augelli infra le verdi fronde / *Temprano* a prova lasciverte note. / Mormora l'aura, e fa le foglie e l'onde / Garrir, che variamente ella percote. / Quando taccion gli augelli, alto risponde; / Quando cantan gli augei più lieve scuote: / Sia caso od arte, or accompagna ed ora / Alterna i versi lor la music' ora [= aura] ... / ... degli augelli il coro, / Quasi approvando, il canto indi ripiglia, / Raddoppian le colombe i baci loro; / Ogni animal d'amar si riconsiglia».

Los pájaros, el aire, las plantas, los arroyuelos dan un concierto de (lascivo) amor, y el aire del jardín encantado por el que Rinaldo y Armida pasean, que suspira en respuesta los pájaros y las plantas, es, él mismo, el músico que utiliza el *plectro* de las hojas y las olas (*percote*). Aunque, en este paraíso absolutamente terrenal, ninguna nota religiosa podría resonar («¿es azar o arte?»: ninguna motivación divina se invoca) y todas las cosas se rinden ante la lujuriosa belleza, los viejos modelos de pensamiento funcionan de una forma secularizada: el «aire musical» respira dentro de la «bien temperada» armonía de un

amor (terrenal pero paradisiaco) que no es sino una imagen del paraíso celestial; el clima celestial sobre la tierra nos recuerda qué «humano» se ha hecho ahora el mundo con este poeta de la Contrarreforma, el cual no puede refrenarse de describir con colores paradisiacos lo sensible que debería sacrificarse a la Jerusalén celestial⁹.

En lugar de acumular pruebas fácilmente accesibles de la supervivencia de la antigua textura *temperatura-consonantia-concordia* en las demás lenguas romances¹⁰ (aunque citaremos algunos textos españoles cuando nos ocupemos de la palabra «concierto»), pasemos a textos renacentistas ingleses¹¹ no sólo a fin de mostrar hasta qué punto había sobrevivido incólume la tradición medieval —las mismas palabras (principalmente de origen latino o francés, esto es, pertenecientes al pasado internacional del vocabulario inglés) eran idénticas a las de un Dante o un San Agustín—, sino también debido a la gran belleza poética de los textos ingleses. Quizá no sea inapropiado situarlos en un marco latino-romance, pues la tendencia predominante entre los comentaristas ha sido la de explicar un pasaje de Shakespeare aduciendo paralelos ingleses, o quizá los de la literatura antigua (preferentemente de la tradición clásica antes que de la latina tardía y cristiana), con lo cual se destroza la continuidad de la tradición patristica, medieval y renacentista y el auténtico paralelismo ofrecido por la poesía romance contemporánea¹². De hecho, para mí *Hamlet* y algunos de los sonetos de Shakespeare se asemejan a una comedia española o a la poesía de Lope, y ello no sólo debido a los temas, sino también a los detalles terminológicos. En *El mercader de Venecia* de Shakespeare (V, 1), Lorenzo, tras dar una definición de la armonía de las esferas (en un pasaje que citaremos más tarde), responde así a la observación de Jessica de que la música dulce no consigue alegrar su espíritu: «La razón es que tu espíritu está atento» (una evidente referencia a la opinión de Diocles, véase *supra*); sigue luego comparando el estado mental de ella con el de los potros salvajes, «provocado por la condición cálida de su sangre», pero susceptible de ser domado por la música:

Los veréis *detenerse a la vez*,
a sus salvajes ojos adoptar una *mirada modesta* ...
Pues nada hay tan estúpido, duro y colérico
que la música en un instante no cambie de naturaleza.

El hombre que no tiene en sí música
 ni se conmueve con la *concordia de dulces sonidos*
 es capaz de traiciones, estratagemas y maldades;
 los movimientos de su espíritu son sordos como la noche
 y sus afectos tenebrosos como el Erebo:
 No os fiéis de un hombre así...

Para decirlo brevemente, aquí subyacen las ecuaciones antiguas: música = *concordia* = *temperamentum* (ni «cálido», ni «colérico» ni «sordo como la noche») = *temperantia*, *moderatio* («modesto») = respuesta, concierto («detenerse a la vez»). «Tener música en sí» es estar en armonía con el mundo, templado y temperado (este verso se cita por lo general erróneamente como si no fuera más que un equivalente banal, por ejemplo, del proverbio alemán: «Böse Menschen haben keine Lieder»). Gundolf, en su *Shakespeare*, distingue en *El mercader de Venecia* dos motivos centrales; la música y la gracia: «Gnade, der göttliche Strahl von oben, und Musik, der heimliche Zauber der Welt. Porzia, das Lieblingskind und der Anwalt der Gnade, singt deren Preislied. Lorenzo, einer aus der klangfreudigen Schar, das der Musik». De manera que Shylock es el «gnaden- und musiklose Mensch»¹³. Es interesante ver cómo Gundolf, preocupado como estaba por un análisis estático de la organización interna de la obra, ha llegado a discernir en ella nuestro tema histórico de la armonía del mundo; y acusa al público moderno de malinterpretar la figura de Shylock según consideraciones jurídicas, morales, eclesiásticas o raciales, sobre la base de que tal interpretación no muestra ninguna comprensión de la percepción de la «Weltfeier» en Shakespeare, yo diría, en mi terminología, de su percepción de la armonía cristiana del mundo¹⁴. Un hombre desprovisto de gracia y de música, algo así como Shylock, es también el enjuto Casio (*Julio César*, I, 2), que ni duerme, ni juega, ni sonríe, pero (y tales hombres son «peligrosos») piensa, lee, observa: es evidentemente un melancólico, de cuerpo y alma destemplados, un hombre no redimido por la música («no oye música»). En *Ricardo II*, V, 5:

¡... qué desagradable es la dulce música
 cuando no se mide bien el tiempo y no se guarda *proporción*!
 Lo mismo ocurre en la *música* de la vida de los hombres.

Advierte cómo una sola cuerda, dulce marido de otra,
encaja con las demás en mutuo ordenamiento;
semejantes al padre, el hijo y la madre feliz,

que, *todos a una*, cantan una agradable nota:
cuyo canto sin palabras, siendo *muchos* que parecen uno,
te canta a ti: «¡Solo resultará *nadie!*!»

El poeta parte de dos observaciones sobre el joven amado: no escucha contento la música y no accederá al amor marital aunque sea adecuado para el matrimonio (pues él es «dulce» y una «alegría»); de estas dos penas, la segunda afecta más al poeta. Conocedor como era de la filosofía antigua, Shakespeare ha necesariamente de conectar estos dos rasgos en cuanto ambos indicativos de disarmonía («guerra»), y de la misma disarmonía; pues ¿no son música y amor una sola cosa? El soneto está concebido como una suplicante admonición al joven para que no se oponga a las leyes de la armonía; el poema mismo es una «dulce reprensión», lograda por la formulación de la oposición dialéctica subyacente a la disarmoniosa actitud del joven (oposiciones éstas características del soneto). El arte del poeta consiste en limitar sus observaciones, hasta el último verso, a la renuente actitud del joven hacia la música, aunque eligiendo tan hábilmente sus términos de la esfera metafórica antigua del amor y el matrimonio («por qué amas», «unidos en matrimonio», «dulce marido», «semejantes al padre, el hijo y la madre feliz»), que el reproche de seguir soltero («en una sola», «solo») se hace evidente mucho antes de que se articule francamente. Según el poeta es la misma música, esa «concordia de sonidos bien afinados», la que reprende al joven, primero «dulcemente», por su naturaleza, por cuanto un modelo de perfección debe desafiar lo imperfecto (tú «que confundes en una sola las partes»), luego, franca y ásperamente, por el mensaje que presenta en el último verso: ésta es la daga que se saca de la vaina de terciopelo de la música para infligir la herida vital. Este golpe de anulación (la última palabra del poema es «nadie») ha sido intelectualmente preparado por el símil musical, con sus implicaciones filosóficas; la música es unión, una familia de sonidos: «encaja con las demás», «todos a una», «muchos que parecen uno», y una sola nota no es

música, un hombre solo ningún hombre. La protesta contra la disarmonía, que había estado latente durante todo el poema («guerra», «enojar», «ofender»), aunque tapada por la dulzura de la musicalidad y el orden, se hace finalmente manifiesta como una amenaza de destrucción contra el ser sin música, al que el poeta tan musicalmente amaba.

En la defensa del matrimonio por parte del poeta no soy capaz de ver, como Gundolf, el «inbrünstige Verlangen ..., der sinnliche Widerstand gegen das Schwinden der im Augenblick ewig gefühlten und ewig begehrten Schönheit»; pues, si el poeta estuviese movido por el deseo egoísta de prolongar la belleza de su amigo en beneficio propio, seguramente no le urgiría a fundar una familia ni aludiría a la madre feliz y al hijo. Más bien encuentro aquí el juego dialéctico que subyace a cualquier amor: el amor pide perfección en el amado; el amado que es autosuficiente en su belleza y renuncia a ceder a las leyes universales de la reproducción es imperfecto, inmerecedor del amor del poeta platónico, e invita al juicio aniquilador que debe herir el propio corazón del poeta. La dulce música de su profesión de amor se ve finalmente quebrantada por la condena intelectual de «disarmonía» que debe pronunciar.

Si ahora pasamos a Milton, veremos que la tradición lingüística sigue ininterrumpida en este protestante militante¹⁵; en *En la mañana de la natividad de Cristo* (IX-XIV), la antigua idea de la armonía del mundo es «armonizada» con el nacimiento de Cristo, y de un modo no esencialmente diferente del característico de la Edad Media, salvo, quizá, acústicamente: la colosal voz del órgano del mundo de Milton resuena en una armonía nóuple:

Cuando música tan dulce / sus [los de los pastores] corazones y oídos
saludó / como nunca un dedo mortal había tañido, / voz divinamente
trinada / que respondía al ruido acordado¹⁶, / que todas sus almas llevó
a bienaventurado raptó ... / Ella [la Naturaleza] sola conocía tal armonía
/ que podía mantener a todo el cielo y la tierra en más feliz unión ... /
Tañed, esferas cristalinas, / bendecid por una vez nuestros oídos humanos,
/ (si es que tenéis poder para alcanzar así nuestros sentidos) / y
dejad que vuestra plata repique, / se mueva a tiempo melodioso; / y dejad que
el bajo del profundo órgano del cielo sople¹⁷ / y con vuestra nóuple
armonía / entre en pleno concierto con vuestra angelica sinfonía [concierto =
consonantia].

El poema *A una música solemne* es un auténtico himno cristiano con acentos judíos y platónicos; su música es «solemne» porque tiene el objetivo primordial y primitivo de toda la música cristiana: el regocijo religioso; el poema mismo es una simple traducción en palabras de esta música que celebra la música del mundo:

Bendito par de sirenas, promesas del gozo celestial,
hermanas armoniosas hijas de las esferas, Voz y Verso,
desposad vuestros divinos sonidos, y que su poder compartido
[emplee

las cosas muertas con sentido sin aliento capaz de atravesar;
y que a nuestra fantasía elevada a lo alto presenten
ese canto imperturbado de concertación pura,
siempre cantado ante el trono del color del zafiro
ante quien en él se sienta

Con santo grito y solemne júbilo,
donde los brillantes serafines con ardiente estruendo
sus angelicales trompetas en alto fuerte soplan
y los querubines huéspedes con mil manos
tocan sus inmortales arpas de alambres dorados,
con aquellos espíritus que llevan palmas victoriosas,
himnos devotos y santos salmos
eternamente cantando:

Que sobre la tierra con voz no discordante
podamos responder adecuadamente a ese melodioso ruido;
como una vez hicimos, hasta pecar de desproporcionados,
chirriando con el repique de la naturaleza y con áspero estrépito
rompimos la grata música que todas las criaturas ofrecían
a su gran Señor, el amor del cual su movimiento balanceaba
en perfecto diapason, mientras permanecían
en primera obediencia y en su estado de bondad.
Ojalá pronto podamos renovar una vez más ese canto
y mantenernos afinados con el cielo hasta que Dios dentro de poco
con su celestial concierto nos una
para vivir con él y cantar en la alborada sin fin de la luz.

El poema se inicia con un proemio que invoca la bendición de la «música solemne» (la poesía y la música combinadas), la cual, llegando a nosotros de lo alto, quizá eleve nuestros corazones hacia el cielo; en la segunda estrofa, con el corazón y la mirada levantados, nos embebemos de la belleza de la corte celestial que resuena con los cantos de los querubines, los serafines y las almas de los justos; en la tercera, es nuestra propia respuesta a esa música lo que se invoca, la respuesta que una vez, en otro tiempo, dimos, antes de perdernos por el pecado; la estrofa final anhela esa reunión eterna con Dios, que de nuevo algún día, con el paso del tiempo, conoceremos.

Si ahora consultamos el material variante presentado por uno de los comentaristas, vemos que, a excepción del último verso, que fue escrito siete veces sin que ello comportara ningún cambio ideológico, las dudas en la ordenación de las frases se dan sobre todo cuando se trata de palabras o conceptos tradicionales en el complejo de la armonía del mundo. Tres pasajes acabaron por omitirse:

(tras el verso 4) Y mientras vuestros iguales arrobamientos, dulcemente
[atemperados
se unen en elevado desposorio misterioso,
arrebataadnos de la tierra durante un tiempo ...

(tras el verso 16) Mientras todas las rondas y arcos de estrellas azules
resuenan y repiten Alelú

(tras el verso 18) Dejando fuera esos ásperos y cacofónicos [var. posterior:
cromáticos] chirridos
del clamoroso pecado que toda música estropea

En el primero, el «desposorio misterioso» de *Voz y Verso*, descendiente de los *saints accords* de los poetas renacentistas franceses, distraería la atención del principal problema; «... durante un tiempo» haría hincapié en el aspecto temporal, que, en la redacción final, sólo más tarde se introduciría. En el segundo, «alelú» es una expresión del Antiguo Testamento que sólo en la segunda estrofa tendría cabida; las «rondas de estrellas» difícilmente serían apropiadas como comienzo de la tercera estrofa, que pasa de la música celestial a la de la tierra; «azules» ya estaba contenido en «de color zafiro». En la última, «cromático» es demasiado doctamente griego al aludir

como alude a una teoría antigua ya no válida en tiempos de Milton; «clamoroso» no haría realmente sino estropear la solemne música del poema, sin sugerir la norma misma, mientras que «desproporcionados» nos recuerda la proporción (del «repique de la naturaleza»). Finalmente, en lugar del verso II («sus angelicales trompetas en alto fuerte soplan»), Milton antes había puesto: «una fuerte sinfonía de trompetas de plata soplan», donde sinfonía habría sido demasiado griego en una estrofa «hebrea». Uno ve hasta qué punto el vocabulario de Milton para la armonía del mundo era tradicional: incluso en los versos rechazados encontramos «atemperada dulzura» y «resonancia y eco» (*resultare-συνηχείν*); trabajaba con lo dado eligiendo las palabras «localmente» más adecuadas. Su imaginación la guía una doctrina con sus propias expresiones fijas. Su poema, un poema de belleza inmortal, es «bello dentro de una tradición» como lo es toda gran poesía, y es un epítome de esta tradición; unifica las voces de todas las civilizaciones (grecorromana, judía, cristiana medieval) cuyo culto religioso implicaba música y que son partes componentes de nuestra civilización. Constituye en sí misma, para emplear la terminología de Novalis, una hazaña cultural «cristiana o europea»¹⁸.

Los textos de Shakespeare y de Milton están innegablemente teñidos de una riqueza y un entusiasmo nuevos, renacentistas, debido a la reviviscencia humanista de tradiciones antiguas; sin embargo, debemos insistir en la estabilidad lexicológica de los términos a partir de la Edad Media; pero no dejan de ser eslabones de la gran cadena. Lo mismo que por la música sublime, somos elevados de la opresión del tiempo a la intemporalidad, de la carga del pecado a la comunión con Dios; y nuestra batalla con el tiempo (una vez perdimos el paraíso, otra lo volveremos a ganar) resulta en un triunfo eterno. Lo que, al comienzo, es un esfuerzo consciente por nuestra parte (de ahí los imperativos: «desposad», «presenten»), se consigue, al final, como una realidad sobrenatural («vivir con Dios»). En el comentario de Warton encontramos la siguiente observación: «la abstracta armonía platónica de las esferas es injertada en la Canción en las Revelaciones» (5: II: «Et vidi, et audiui, vocem angelorum multorum in circuitu throni ... / Et erat numerus eorum millia millium / Dicentium voce magna ...»); yo más bien lo formularía así: «la antigua armonía de las esferas es injertada en la

historia cristiana del hombre: paraíso, pecado y esperanza de redención». Es un himno ambrosiano de la armonía del mundo («la grata música que todas las criaturas hacían») que contiene las respuestas de la humanidad al canto angélico y emparejado con una historia agustiniana de la humanidad: aunque ahora la música pitagórica del mundo no es accesible a los oídos humanos, hubo un tiempo en que sí lo fue y quizá lo vuelva a ser para los cristianos. La distribución de los tiempos verbales en este poema (presentes en la primera estrofa; perfectos en la segunda, futuros en las dos últimas) corresponde al ritmo del pensamiento cristiano. No es accidental que la división sintáctica presente una larga frase que acaba en la tercera estrofa (en las dos primeras estrofas se hace que los «divinos sonidos» y la humana «fantasía elevada a lo alto» se encuentren por encima de la tierra, mientras que la tercera estrofa sugiere una «respuesta» del hombre a la bondad primitiva), ni que la división métrica, en cierto modo paralela, presente el esquema a-b-b-a cuando estamos en suspenso ante la visión de Dios en Su cielo, pero coplas rimadas desde el momento en que las voces humanas den su discordante «respuesta». Tampoco es accidental que las reminiscencias antiguas aparezcan principalmente en la primera estrofa (las «sirenas» de Platón —si bien dos, no siete; «poder compartido» = *temperatio*; «sentido sin aliento» = animización del universo por simpatía; «concertación pura» = *concentus*), las alusiones judías (Antiguo Testamento) principalmente en la segunda («júbilo», «serafines», «querubines», «salmos»), los conceptos cristianos medievales («no discordante», «desproporcionados», «repique de la naturaleza», «el amor del cual su movimiento balanceaba», «perfecto diapasón», «mantenernos afinados», «celestial concierto») en la última parte: primero se presenta la armonía del mundo, en su forma griega; luego aparece el Dios monoteísta judío; y el poema se cierra con una imagen de la vida cristiana del alma, en los conocidos términos musicológicos de Boecio. El Dios cristiano, en cuanto una realidad simple, aparece solamente al final: primero es mencionado alusivamente (verso 8: «ante quien en él se sienta»), luego como «su gran Señor» y finalmente, en la parte más sencilla y conmovedora del poema, como «Dios». Hay también un evidente movimiento circular: un retorno al comienzo, a la armonía, cada vez que la música aparece («gozo celestial», «hijas de las esferas»,

«divinos sonidos», «cielo», «celestial concierto», «cantar en la alborada sin fin de la luz»). Los colores se combinan con los tonos de principio a fin: «trono del color del zafiro», «los brillantes serafines con ardiente estruendo», «arpas de alambres dorados», «en la alborada sin fin de la luz», con una infinita prolongación de la luz más allá del final de este poema dedicado al paraíso recobrado de la música del mundo¹⁹.

Uno de los trompetistas le preguntó a Bodanzky desesperado: «¡Lo único que me gustaría saber es qué hay de bello en soplar una trompeta suspendida en el do agudo!».. Esto me dio de inmediato idea de la clase de mastuerzo de que se trataba, incapaz de entender por qué debe aguantar suspendido en la desgarradora agonía de su propia existencia, incapaz de ver para qué sirve eso y por qué su chillido debe afinar con la gran armonía de la sinfonía universal de toda la creación. Bodanzky respondió muy lógicamente al desdichado: «¡Aguarde un poco! No puede esperar entenderlo ya ... En cuanto entren todos los demás, enseguida comprenderá para qué está usted ahí!» – Carta de Gustav Mahler.

En los capítulos precedentes he tenido ocasión varias veces de emplear la palabra moderna «concierto» para traducir *symphonia*, *concertus*, etc. ¿Cuál es la historia de esta palabra moderna? ¿Tiene algo que ver con la armonía del mundo?

El verbo latino *concertare*, «luchar con alguien», «emular», contiene, como hemos visto, los dos elementos ἔρις y φιλία; traduce palabras griegas como συναγωνίζομαι, προσφιλονεικεῖν, συναθλεῖν, συνερείδεις (incluso a un telar, como vemos en un poema de la antología griega, se lo puede llamar συνέριθος «co-operativo», pues compite con la hilandera), que igualmente expresan ese «acuerdo en el desacuerdo»,

esa «armonía en la disputa» de *concertare*. Una aplicación de este concepto al orden cósmico en el verbo latino se encuentra en Hidacio Lénico: «In sole signum in ortu quasi altero secum *concertante* monstratur» y en Marciano Capella (*ThLL*): «Saturnus nimia cum mundo *celeritate concertans*». Asimismo, la idea de *militia Christi*, desarrollada por los Padres (Tertuliano, etc.), pronto llevó a un *concertare*, «ser un *commilito*, un conmilítón en el continuo estado de guerra contra el mal y la descreencia en que se encuentran los cristianos»; la Itala tiene un pasaje: «*quae in evangelio collaboraverunt vel convertaverunt mihi vel mecum*», que es una expansión, en estilo ciceroniano, del verbo griego συνήθλησάν μοι (la Vulgata tiene simplemente *mecum laboraverunt*, cfr. *ThLL*); otro: «*concertantes cum fide evangelii*» (gr. συναθλούντες; Vulgata: *collaborantes*). La idea de colaboración militante expresada por el verbo se encuentra también en ejemplos como (en un sermón: *ThLL*): «*si vero festinans concertetur unusquisque in omni virtute animae vel corporis*»; San Agustín: «*concertatores tuos et in huius vitae stadio [donde *stadium* sugiere el ἀγών de los cristianos] tecum laborantes atque currentes (= «conmilítones»); Casiodoro: «*unanimis atque concertatores nobiscum contra eorum estote praesumptionem*». En un escolio sobre Virgilio encontramos la transferencia a amistosa «rivalidad en el canto»: «*pignus futurae concertationis*» (*Schol. Verg. Sermon. ecl. 3, 37*, cfr. *ThLL*), lo cual significa que la idea del «concierto musical» estaba ya latente en los siglos V-VI (el simple *certare* mismo había tenido ya la connotación musical, pues traducía la idea de un ἀγών; Cicerón: «*antequam legitimum certamen inchoent [citharoedi]*». (Schiller percibió la analogía entre lo atlético y lo musical cuando, en una de sus famosas baladas, escribió: «*Zum Streit der Wagen und Gesänge*»; el antiguo ἀγών o *certamen*, atletismo al servicio de la música del mundo.) Y finalmente podemos recordar el *certare* en el pasaje ambrosiano citado más arriba: «*ut cum undarum leniter alludentium sono certent cantus psallentium*»¹, donde los cantos de los devotos rivalizan con la música de los elementos. De modo que podemos suponer que la idea de la armonía del mundo, a la que uno debe aspirar para ajustarse a sí mismo, está siempre presente en la familia léxica (*con*)*certare*.*

Un significado ligeramente diferente se encuentra en un ejemplo de la traducción latina de los siglos V-VI del *Hippocratic Prognosticon* (ed. Kühlewein. *Hermes*, XXV, 123), donde el deponente *certor* podría tradu-

cirse por «enfrentarse a»: «[algunos pacientes mueren] priusquam medicus arte ad unumquemque morbum *concertetur*» (este texto lo menciona F. Arnaldi en su glosario italiano medieval, *Bull. Ducange*, X, 122), el médico combate la enfermedad a fin de controlarla, de «llegar a un arreglo con ella». Éste es el significado que en italiano y español debió de llevar a «llegar a un acuerdo», «idear, tramar algo»; Boccaccio, *Teseida*, 7, 95: «Ed i fatti futuri tutti quanti / Del giorno *tra di loro concertaro*»; *Calila e Dimna*, R. 51, 542 (siglo XIII): «E todos los ximios *concertaron* que era buen consejo»; *Siete Partidas*, 3, 19, 12 (2, 642): «... *concertándola* [la carta] con el registro» (= «comparar para verificar»: algo semejante al lat. tard. *contrōpare*, «comparar» > fr. *controuuer*, ingl. *contrive*)². Este esp. *concertar*, «idear algo (juntos)», llegó a tener muchas aplicaciones técnicas específicas: en el lenguaje de la caza, se refería al rastreo de un animal mediante los esfuerzos concertados de los cazadores («... tenían una garza *concertada*»: *Crónica de Álvaro de Luna*, II, 35; siglo XV); también lo encontramos en el lenguaje de los negocios con el significado de «cerrar un contrato». Una aplicación especial del significado «idear, tramar» (y que no existía en latín) era «organizar una ejecución musical»; A. Caro (primera mitad del siglo XVI) tiene la frase (Tomm.-Bell.): «Fileta *concertó una musica di sampogna*»³ (aunque aún en el *Peribáñez* de Lope [1614], acto II, podemos encontrar un *concertar* todavía no restringido a una referencia musical; Bartolo: «Cantar algo se *concierta*» —Chaparro: «Y aun *contar algo* por Dios»). El it. *concertare una musica*, «componer una pieza musical», debió de llevar inevitablemente a un **concerto di musica*, que, aunque no encontrado en italiano más antiguo, se refleja probablemente en la entrada del *Dictionnaire français e inglés* de Gotgrave (1611): *concert de musique*, «consort of musicke» (donde *consort* no es ninguna representación errónea de *concert*, como el OED sostiene, sino el desarrollo orgánico o préstamos de un lat. *consortium* que hemos visto emparejado con *concordium* y otros sinónimos de armonía en San Agustín). Es el it. *concerto di musica*, el que, aunque casualmente no documentado antes del siglo XVII, debió de llevar al empleo de *concerto* solo, que aparece por primera vez listado en el diccionario de Florio (1598). El hecho de que este *concerto* sólo se pueda encontrar en una referencia cruzada a *concerto* podría llevarnos a creer que lo único implicado es el concepto general, no específicamente musical, de la armonía del mundo; por otro lado, es muy posible que Florio pueda haber listado un término técnico (musicológico), un **concerto di musica*

(del que Cotgrave se hace eco), derivado de *concertare una musica*, «organizar una ejecución musical». Y, de hecho, existe la posibilidad de un segundo argumento a favor de una interpretación técnica: Florio puede estar haciéndose eco del empleo por Luigi di Viadana (el primero en la historia musical moderna) de *concerti ecclesiastici* en referencia a composiciones musicales: aunque éstas no se publicaron antes de 1602, fueron interpretadas cinco o seis años antes (es decir, más o menos un año antes del diccionario de Florio). En cualquier caso, nos hallaríamos ante la idea original de *concertare*, «afanarse armoniosamente juntos (por hacer música)».

Hasta aquí sobre Florio, que quizá se vio influido por Viadana. ¿Y qué hay del propio Viadana? Su término era indiscutiblemente técnico; ¿en qué se basó? Una vez más, se puede decir que, lo mismo que a Florio pudo influirle un **concerto di musica* (y no Viadana directamente), a Viadana pudo influirle lo mismo. Pero dejemos atrás esta expresión no documentada y veamos qué hay documentado de *concertare*, antes de la época de Viadana, que explicaría este empleo, el primer empleo incuestionablemente técnico con que contamos.

A fin de establecer el uso pre-Viadana en conexión con nuestra palabra, propongo consultar textos renacentistas españoles, no italianos, pues de estos últimos, aparte de los previamente mencionados, no tengo ninguno a disposición. Uno está seguro, sin embargo, al utilizar textos españoles contemporáneos (o incluso posteriores) en apoyo de una hipótesis sobre el uso italiano, pues España, en su literatura y en su arte, fue más lenta que Italia (o Francia) en disolver sus lazos con la Edad Media. Aunque conocido y apreciado, el Renacimiento no produjo en España un completo abandono de la ultramundanía medieval; por el contrario, ésta se fundió con la nueva actitud hacia el mundo para formar una tercera entidad que los estudiosos del arte y la literatura han convenido en llamar el «barroco español» (del siglo XVII). Así, aunque el término «concierto» había adquirido su nuevo significado en Italia⁴ con Viadana a comienzos del siglo XVII, será posible mostrar, mediante textos españoles que se extienden hasta el final de ese siglo, por qué era inminente un cambio. El extraordinario procedimiento de consultar los textos de un país para el vocabulario de otro puede justificarse por el hecho de que (según creo yo) lo que en España existe en el siglo XVII debe de haber existido en Italia en el XVI.

Podemos empezar analizando un pasaje previo al siglo XVI (siglo XV: *Cancionero de Baena*, ed. 1851, p. 107), que nos ayudará a conectar el término *desconcierto* con el empleo provenzal de *descort* al que nos hemos referido más arriba: el poeta Villasandino expresa su crítica de otro poeta por sus «sílabas menguadas, laydas y desconcertadas» declarándose a sí mismo «desconcertado», esto es, desafinado, de un humor disarmonioso: «Quien eres, non me concierto [«no puedo acordarlo conmigo mismo, decidirlo ...»] / ... Bestia pecora en diss-yerto / Tus palabras avyltadas / Fazen las mias erradas / Tanto que me desconcierto». Aquí *desconcertar* es claramente una variante de la familia *destemprar-descordar*, aplicada a la métrica y a los estados psicológicos («temple»)⁵, con que nos hemos encontrado en la poesía de los trovadores provenzales⁶.

Otra referencia al *concierto*, al orden, la paz y la armonía del cielo nocturno estrellado (en la tradición del *Somnium Scipionis* y de San Agustín) la encontramos en Fray Luis de León (1591), que ha absorbido la armonía pitagórica de las esferas, revivida por el humanismo, y la ha fundido con el misticismo cristiano. En su «Noche eterna» encontramos *concierto* asociado con *proporción*, *concordia*, *armonía*, *paz*, *templar*:

Quando contemplo el cielo / De innumerables luces adornado, ... //
 Quien mira el gran concierto / De apuestos resplandores eternos, / Su
 movimiento cierto, / Sus pasos desiguales [= *concors discordia*], / Y en propor-
 cion concorde tan iguales: ... // Y cómo otro camino / Prosigue el sangui-
 noso Marte ayrado / ... el Júpiter benino / De bienes mil cercado /
 Serena [= *temperat*] el cielo son su rayo amado: // Rodéase en la cumbre /
 Saturno, padre de los siglos de oro, / Tras él la muchedumbre / Del relu-
 ciente coro [de las esferas] / Su luz va repartiendo y su tesoro: / ¿Quién es
 el que esto mira / Y precia la bajeza de la tierra ...? // Aquí vive el con-
 tento, / Aquí reyna la paz ... [la última frase es reminiscente de la caden-
 cia del platónico soneto de Du Bellay sobre la «idea»].

Podríamos variar las palabras del poeta aplicándoselas a su propio poema: «¿Quién podría contemplar ... la apacible visión de este místico, cuyos ojos están tranquilamente fijos en el sereno cielo y no desean esquivar el alboroto de la vida terrena a fin de sumergirse en esta visión?». Nunca la nostalgia del Más Allá ha adoptado una forma tan desapasionada, tan clásica. En su oda al músico Salinas (estrofas 2-6), la armonía de los cielos no es ya un objeto de nostalgia; esta armonía se ha

realizado en la armonía del alma del músico, mientras que la armonía de las esferas se funde con la música de la Edad de Oro (aquel bienaventurado estado de la humanidad antes del Pecado Original), una música que suena clara a través de las eras en el oído del poeta primitivista:

[Salinas] a cuyo son divino / el alma que en olvido está sumida, / torna a cobrar el tino, y memoria perdida / de su origen esclarecida. ... // Traspasa el ayre todo / hasta llegar a la más alta esfera / y oye allí otro modo / de no perecedera / Música, que es la fuente y la primera. // Ve cómo el gran maestro / a aquesta inmensa cítara aplicado, / con movimiento diestro / produce el son sagrado, / con que este eterno templo es sustentado. // Y como está compuesta / de números concordes, luego envía / consonante respuesta, / y entre ambas a porfía / se mezcla una dulcísima armonía.

Es precisamente esta última estrofa, con su nota de grandeza, la que, según la crítica moderna (cfr. Vossler, *Poesie der Einsamkeit in Spanien*, 172-173), parecería ser de dudosa atribución; pero si esto no es auténtico Fray Luis de León, está, al menos, en el auténtico espíritu del *musicum carmen*, los *numeri* y el laúd del mundo del Dios músico. Aquí, debe advertirse, no es de concierto sino de armonía de lo que se califica al concierto celestial; pero una de las ideas subyacentes a cualquier concierto, la amistosa rivalidad de los ejecutantes —su *concors discordia*— la implica *porfía*. En su «Oda sobre la Ascensión de Cristo», la palabra concierto, «orden, moderación», aparece en referencia a Cristo apaciguando los elementos: «¿Aqueste mar turbado / quién le pondrá ya freno? ¿quién concierto / al viento fiero, ayrado?» (estrofa 4).

El concierto y la paz de los cielos estrellados invaden el corazón del hombre que lo contempla. Este concierto es asimismo representado por el intraducible término español *sosiego*, que incluye descanso corporal y mental, la disminución del dolor y el consiguiente aplomo filosófico. Llama la atención cómo la prosa del siguiente pasaje (del tratado de Fray Luis de León *Los nombres de Cristo*, capítulo «Príncipe de la Paz», párrafo inicial), con sus enormes olas rompiendo sobre nosotros lentamente, consigue arrullar al lector («como adormeciéndose») hasta que su corazón se convierte en un callado espejo de los callados cielos; las frases binómicas concierto y orden, subjección y concierto, y la recurrencia de *sosiego* subrayan la identidad de estas «dos paces»:

Que si la paz es, como sant Agustín ... concluye, una orden sosiegada [= *ordinata temperatura partium*] o un ténero sosiego en lo que pide el buen orden, esto es lo que nos descubre agora esta imagen [del cielo nocturno estrellado]. Adonde el ejército de las estrellas, puesto como en ordenanza y como *concertado* por sus hileras, luze hermosísimo, y adonde cada una dellas inviolablemente guarda su punto ... antes, como hermanadas todas, ... todas juntas, *templan* a veces sus rayos y sus virtudes, reduciéndolas a una pacífica unidad de virtud ... (§3): si estamos attentos a lo secreto que en nosotros passa, veremos que este *concierto y orden de las estrellas*, mirándolo, pone en nuestras almas sosiego, y veremos que con sólo tener los ojos enclavados en él con atención, sin sentir en qué manera, los desseos nuestros y las afecciones turbadas, que confusamente movían ruido en nuestros pechos de día, se van quietando poco a poco, y como adormeciéndose, se resposan, tomando cada uno su asiento, y reduciéndose en su lugar propio [*delectatio = pondus*, que lleva todo a su locus «natural»], se ponen sin sentir en *subjeccion y concierto*. Y veremos que ... la razón se levanta y recobra su derecho y su fuerza y ... se recuerda de su primer origen ...

Sin duda el piadoso platónico ha triunfado en su propósito tal como se perfila en el prólogo de *Los nombres de Cristo*: describir la armonía del mundo («el pío de las cosas»).

La transición al concierto musical es inminente en un pasaje del comentario de Fray Luis de León a Job (citado, en referencia a nuestro pasaje, en *Clásicos castellanos*, XXXIII, ed. Onís): «... se dice de Dios que da *cantares en la noche* [Job, 35:20] porque siembra entonces el cielo con las estrellas, las cuales con su claridad, hermosura y muchedumbre, convidan a los hombres a que alaben a Dios. ... y llama *música de cielos*, a las noches puras, porque con el callar en ellas los bullicios del día y con la pausa que entonces todas las cosas hacen, se echa claramente de ver y en una cierta manera se oye su *concierto y armonía* admirable, y no sé en qué modo suena en lo secreto del corazón su *concierto*, que le compone y sosiega». La música celestial no es conectada aquí con la armonía de las esferas o con los coros de los ángeles; es una emanación misteriosa del mismo cielo ordenado; el misticismo clásico, latino, de esta poesía se basa en la claridad: la emoción nunca raya en pasión. La idea subyacente es la misma que la expresada en el *Símbolo de la Fé* de Fray Luis de Granada: «En el día reparte Dios sus misericordias y en la noche pide sus loores». La misteriosa emanación se produce por la extensión

de la percepción visual a los otros sentidos (una sinestesia): «*Se echa claramente de ver y en una cierta manera se oye*» y al alma: «Y no sé en qué modo suena en el secreto del corazón». El pasaje de Fray Luis de León tiene la técnica de la sinestesia de San Ambrosio más la unificación e interioridad de San Agustín; en este místico clásico español del siglo XVI convergen San Ambrosio, San Agustín y el nuevo humanismo con su recobrado sentido de la amplitud del mundo. Y, en la muda contemplación de la «música nocturna del cielo» podemos incluso oír un eco de la verdad pitagórica de que, aunque «los sonidos los produzcan cuerpos en movimiento y su altura guarde proporción con la velocidad de estos cuerpos», sin embargo «un sonido no se puede oír más que sobre un fondo de silencio» (*Anonymous Pythagoreans*, p. 35, citado por Gomperz, p. 173). Con el Renacimiento, el cosmos se ha ampliado y el paisaje de la humanidad ensanchado, pero el infinito techo del cielo que envuelve al *gran teatro del mundo* no ha perdido su conexión con el alma microcósmica del hombre: el cielo más grande no deja de ser sino una imagen de la grandeza del corazón humano poseído de Dios. Cuanto más grande haya sido la expansión del escenario del mundo, mejor puede sentirse la pausa creativa en el silencio de la noche. Una vez más, en la *Guía de pecadores* de Fray Luis encontramos una alusión a la música de la noche que despierta al alma: «pues con el dulce y blando ruido de la noche sosegada, con la dulce música y armonía de las criaturas, arróllase dentro de sí el anima, e comienza a dormir aquel sueño velador...». Aquí Mme. M. R. Lida (*RFH*, V, p. 394) señalaría que la teología platónica de Fray Luis requería de la prueba cosmológica de la existencia de Dios y le sugería una «antología» extraída del Libro de la Naturaleza que es la creación de Dios.

Si ahora leemos el texto muy posterior (1651-57) del *Criticón* de Gracián (ed. Romera-Navarro, I, 124: *Crisi II*), reconocemos la atmósfera de didactismo del *Somnium Scipionis*: el concierto = armonía es el principio de los cielos, de la naturaleza y del hombre, pero falta el silencio musical de Fray Luis de León, sustituido por el juguetón «conceptismo» barroco (*artesonada bóveda ... florón y estrella*):

Porque ya que el soberano Artífice hermoseó tanto esta artesonada bóveda del mundo con tanto florón y estrella, ¿por qué no las dispuso ... con orden y concierto ...? ... advierte que la divina Sabiduría que las formó y las repartió desta suerte atendió a otra más importante correspondencia, qual lo es la de sus movimientos y aquel templarse las influencias. Porque

has de saber que no ay astro alguno en el cielo que no tenga su diferente propiedad, así como las yervas y las plantas de la tierra: unas de las estrellas causan el calor, otras el frío, unas secan, otras humedecen, y desta suerte alternan otras muchas influencias, y con essa esencial correspondencia unas a otras se corrigen y se templan ... De este modo, se nos haze cada noche nueva el cielo y nunca enfada el mirarlo, cada uno proporciona [= «dispone con proporción o correspondencia»] las estrellas como quiere.

Y análogamente I, 137 (*Crisi III*):

(Andrenio): ... me estava contemplando esta armonía tan plausible de todo el universo, compuesta de una tan extraña contrariedad que, según es grande, me parece avía de poder mantenerse el mundo un solo día. Este me tenía suspenso, porque ¿a quién no pasma ver un concierto tan extraño, compuesto de oposiciones? (Critilo:) ... que todo este universo se compone de contrarios y se concierta de desconcierto: uno contra otro, exclama el filósofo. No ay cosa que no tenga su contrario con quien pelee, ya con vitoria, ya con rendimiento; todo es hazer y padecer; si ay acción, hay repasión [el filósofo puede ser Séneca: «Tota huius mundi concordia ex discordibus constat», como sugiere el editor, pero también cualquiera de los filósofos más arriba citados].

Finalmente, en la anónima *Epistola moral a Fabio* hay una fusión del orden (concierto) y la medida (templanza) con el ideal horaciano de la aurea mediocritas: «Una mediana vida yo posea, / Un estilo común y moderado, / Que no le note nadie que lo vea ... / Sin la templanza ¿viste tu perfecta / Alguna cosa? ... Así Fabio, me muestra descubierta / Su esencia la verdad, y mi albedrío / Con ella se compone y se concierta». Como Fray Luis de León había dicho, *compone y sosiega*.

Me gustaría señalar aquí cómo este conjunto de cielo nocturno silencioso y estrellado, de la idea de orden y amor y de música (el concierto nocturno pitagórico, por así decir) representa también un motivo actual en el arte dramático⁷, lírico⁸ y novelístico de la Edad de Oro. En el *Quijote*, la conexión de cielo nocturno, música, silencio y orden salta a la vista, como se ha señalado en el excelente artículo de J. Casaldueño, *Rev. de fil. hispánica*, II, p. 329: tras una de sus «victorias», el héroe habla de la Edad de Oro con melancolía. No es que Cervantes insista expresamente en el carácter religioso de la armonía del mundo en sí misma; al lector se le ocultan, se le hurtan tales valores; de lo que

su Quijote se lamenta es más bien de la pérdida de la Edad de Oro⁹ de Horacio y Ovidio; los comentarios de Casaldauero en este punto, tal como él describe la escena, se ajustan admirablemente a nuestro tema: «... empieza a sonar, en la oscuridad primeriza de la noche, con el núcleo ardiente de un rabel. El resplendor de la victoria, la serenidad del diálogo, el cielo dilatado y luminosamente oscuro, el silencio de la noche, el crepitar del fuego, la sencillez de los cabreros, la naturaleza elemental de Sancho, la fragilidad de la cena ..., el discurso sereno, melancólico y con lejanas perspectivas nostálgicas, crean el ambiente al mundo idealizado». En el capítulo 43 (la taberna de Palomeque) aparece un conjunto de amor, claro de luna y música del que Casaldauero escribe (p. 334): «La venta rodeada de noche y de luna, tanta belleza junta, una canción, una historia de amor»; en esta *tanta belleza junta* de Cervantes hay, aunque débil, un recuerdo de la armonía del mundo.

En este giro del desarrollo histórico de la idea del «concierto de las estrellas» se ha hecho seguramente evidente que esta idea no era sino una consecuencia del *topos* de la armonía del mundo. Y subyacentes a este «concierto» cósmico se hallan las asociaciones de orden, *consensus*, armonía, paz, «números», el reflejo de la armonía del mundo, de su Institutor y Gobernante, y del amor que inspira Su elogio: «Brudersphären-Wettgesang», en palabras de Goethe. Y sólo ahora pueden comprenderse plenamente las connotaciones espirituales del término *concerto* que Viadana eligió en su expresión *concerti ecclesiastici* (o *di chiesa*) para las composiciones polifónicas (vocales e instrumentales, es decir, para órgano). Estas composiciones reflejaban la armonía del mundo; su *concerto* era un *concento*. Para recapitular: quizá un **concerto di musica* (como el *concert de musique*¹⁰, *consort of musicke* de Cotgrave) ya estaba disponible con el significado de «un arreglo de música», pero esta expresión más racional se benefició de la emoción evocada por el concierto del mundo¹¹.

Viadana, en el prefacio de sus *Cento concerti ecclesiastici*, nos cuenta que cuando uno, dos o incluso tres cantantes querían cantar con el órgano, a veces la falta de composiciones adecuadas los obligaba a dividir una, dos o tres partes de los motetes en cinco, seis, siete o incluso ocho partes, y que él ha compuesto por tanto sus conciertos a fin de hacer innecesarias tales mutilaciones. Musicólogos como Grove consideran que lo que ha y afirma haber inventado no es el *basso continuo* mismo, sino una aplicación de éste: que construyó sus composiciones a partir del

bajo en lugar de a partir de un *cantus firmus* y consiguió crear melodías independientes, que, en una palabra, creó más según el principio melódico que el contrapuntístico: «La frase de su título, 'Una Nueva Invención, apropiada para toda clase de Cantantes y para Organistas', aclara por sí misma que la novedad de su invención residía, no únicamente en el bajo continuo, sino asimismo en el carácter de las composiciones vocales». Lo inventara o no Viadana, el *bassus continuus* o *bassus generalis* se caracteriza por un tratamiento supraindividual de las voces que afecta a todas las partes en su conjunto; en el bajo no hay ruptura desde el comienzo hasta el final de una pieza, y cada vez que en el bajo se producen pausas, cualquiera que en este momento sea la parte sonora más grave (tenor, alto, tiple) se incorpora a él. Es a este tejido de las voces, sólo posible por una estrecha colaboración, una «fusión amorosa y competitiva» entre los cantantes, sugestiva de todas las connotaciones religiosas de la armonía del mundo, a lo que que hemos dado el nombre de *concerto*¹², lo mismo que el sinónimo *concento* dado por Florio (véase *supra*) y por Praetorius. Este es el mismo Praetorius que, admirado de la invención de Viadana, en 1619 (el año en que apareció el *De Harmonica Mundi* de Kepler) escribió: «Cantio, Concentus, seu Symphonia est diversarum vocum modulatio, Otalis vocatur *Concetto* vel *Concerto*. ... Usurpatur autem hoc Vocabulum *Concert* I. in genere, quo [léase: pro] quavis Cantione Harmonicae» (citado por Schulz-Basler, *Deutsches Fremdwörterbuch* s.v. *Konzert*; pero aquí el significado no es sólo [unilinealmente] el de «Wettstreit der Stimmen», sino también el de «paz, acuerdo, etc.»). La connotación religiosa de la palabra aparece todavía en los *concerts spirituels* (sobre los que Rousseau, en su *Dictionnaire de musique*, hizo una ligera observación), aquellos conciertos dados en las Tullerías de París durante el período de ayuno en que se prohibían todos los demás espectáculos públicos. Aquí, evidentemente, tenemos una derivación francesa de los *concerti ecclesiastici* de Viadana¹³.

Pero en el siglo XVIII la concepción musicológica del «concierto» se secularizó¹⁴; todavía no era (como es hoy) la actuación de un virtuoso acompañado por una orquesta, sino que era indistinguible de la *sinfonia* (que, a su vez, se había convertido en una parte orquestal previa y posterior a una parte cantada), un hecho que se ve claramente en los *concerti grossi* de Haendel, por ejemplo. Rousseau, en la *Encyclopédie* (1751), aplica *concert* a cualquier composición musical en la que haya un

concurso de diferentes instrumentos, incluida la voz humana; cfr. s.v. *harmonie*: «[los griegos] donnoient ... le nom d'harmonie ... aux concerts de voix et d'instrumens qui s'exécutoient à l'octave ...». Igualmente, s.v. *symphonie*, dice de esta palabra: «... signifie dans la musique ancienne, cette union de voix ou de sons qui forme un concert ... Ainsi leur symphonie ... résulsoit du concours de plusieurs voix ou instrumens ...; ou tout concertoit [= acordaba, se ejecutaba armoniosamente] à l'unison ...: ou la moitié des parties étoit à l'octave ... de l'autre ...».

La forma italiana *concerto* (utilizada por Desbrosses en 1713 y todavía encontrada en el *Candide* de Voltaire), que significa o bien lo mismo que el it. *sinfonia* («où tout se joue en rippieno»), o bien una pieza orquestal con un solista (nuestra noción del término musicológico «concierto»), Desbrosses la distingue de la forma francesa *concert*, aplicada a una orquesta con al menos siete u ocho ejecutantes. De todo esto infiero que el genuino significado original del fr. *concert* debió de ser el de un «esfuerzo concertado de músicos»¹⁵, y que sólo más tarde se especializó bajo la influencia italiana en los significados de «obra orquestal» y «actuación solista con acompañamiento orquestal», que es el significado técnico actual del fr. *concert* y del it. e ingl. *concerto*¹⁶.

Cuando, hoy en día, asistimos a un «concierto», sea sinfónico o de otra clase¹⁷, y oímos la amplia variedad de música ofrecida en un entorno cómodo y mundano a un público vestido a la moda, puede ser difícil recordar el origen religioso de este género, un género concebido para reflejar una ejecución de música no hecha por manos humanas. El concierto original no era una actuación sobre un estrecho estrado que había de ser presenciado por un público de observadores neutrales. Era un canto de alabanza a Dios ejecutado por una naturaleza ordenada cada noche y por la comunidad humana que sirve como eco. Hoy en día la expresión «concierto de las estrellas»¹⁸ da una impresión contraria al impacto original de nuestra palabra: parece representar una metáfora tomada de la sala de conciertos y aplicada a la noche estrellada¹⁹, mientras que, originalmente, era la noche misma la que daba el concierto en elogio de Dios. El monograma de Cristo en la noche estrellada ha desaparecido²⁰.

Como hemos dicho, los *concerti ecclesiastici* de Viadana datan de 1602. Se recordará que la primera gran ópera moderna, la *Euridice* de Rinuccini, Peri y Caccini, se representó en París en 1600. El «concierto»

moderno y la «ópera» moderna son creaciones de la era barroca, cuya particular sensibilidad cósmica se refleja en estas dos expresiones paralelas de la armonía del mundo. En cuanto a la historia de la ópera, el artículo del *Diccionario* de Grove es sumamente informativo, aunque debería completarse con el ensayo de Vossler «Die Antike und die Bühnendichtung der Romanen» en *Vorträge der Bibliothek Warburg*, VII; mientras que Grove sólo hace hincapié en la reviviscencia del drama griego (que de hecho era un *Musikdrama* u «ópera») en la *opera* (*favola*) *in musica*, *dramma per la musica* o *commedia armonica* de los italianos en el siglo XVII, Vossler, aunque sin negar cierta influencia griega en el recitativo, subraya la renovación, en el melodrama u ópera, del drama medieval (que también fue, y necesariamente, un *Musikdrama*, dada la concepción medieval de la *musica mundana*) y, más especialmente, del misterio italiano (*sacra rappresentazione* o *lauda*), que acabaron fundiéndose con la antigua poesía pastoral tal como en el siglo XV la habían revivido los humanistas en la corte de los Medici. La *Favola di Orfeo* (1471) de Poliziano (cuya poesía habían de continuar Tasso y Guarino) lleva a la *Euridice* de 1600, al *Orfeo* de Gluck, a *La flauta mágica* de Mozart, al *Fidelio* de Beethoven y, finalmente, a Metastasio. Vossler define el melodrama y la ópera de los periodos barroco y rococó como «ein ins Sinnliche, Heidnische und Arkadische ungekleidetes Mirakelspiel» y como una «spiritualistisch ausgehöhlte, christlich durchsüsste und überzierte antike Tragödie».

Lo que en relación con esto yo señalaría especialmente es el hecho de que la ópera es un género teatral y musical esencialmente dedicado a la glorificación de la música —es más, a la autoglorificación de la música— sobre el escenario del teatro: véanse los numerosos tratamientos del tema de Orfeo en las primeras óperas (a las más arriba mencionadas pueden añadirse los *Orfeos* de Monteverdi [1607] y de Rossi, este último representado en París el año 1647, en la misma época en que el cardenal Mazarino estaba dando pasos para establecer la ópera italiana en París: no es casual que *opéra* esté documentado por primera vez en francés en el año 1646). En otras palabras, el dios-músico griego fue devuelto a la vida para demostrar en persona sobre el escenario el poder mágico de la música, la cual, cuando se pone al servicio del amor, puede dominar a la naturaleza y vencer al infierno [en las «optimistas» versiones modernas, nada se dice del trágico final de Orfeo a manos de las ménades)²¹. En la *Euridice* de Rinuccini, el coro

formula el problema principal de la ópera con las siguientes palabras (versos 735-742).

Vidi a' tuoi dolci accenti
 E 'l corso rallentar fiumi e torrenti
 E per udir vicini
 Scender da gli alti monti abeti e pini;
 Ma vie più degno vanto oggi s' ammira
 De la famosa lira,
 Vanto di pregio eterno,
 Mover gli Dei del ciel, piegar l' Inferno.

En cuanto al *Orfeo* de Gluck, para nuestro propósito resulta muy conveniente el testimonio de Mathilde Wesendonk, que, en una carta a Wagner (24 de junio de 1868) hacía hincapié en la importancia del pasaje en el que los Espíritus del Infierno hacen retumbar su «¡No! ¡No!» a Orfeo, el cual ha pedido permiso para entrar, mientras que los suaves sonidos del arpa nos ayudan a tener fe en la victoria final de la música (de «lo bello», como dice Mathilde). El hecho de que la primera ópera (así como varias otras posteriores) deba su nacimiento a la solemne ocasión de un casamiento real (que no fue agraciado, por decirlo así, con un epitafio efectivo) debió de difundir la halagadora implicación de que el amor de los gobernantes era tan profundo y poderoso como el de las figuras mitológicas Orfeo y Eurídice.

En *La flauta mágica*, Tamino y Pamina son también reviviscencias de Orfeo y Eurídice, y la «flauta mágica» misma una réplica del laúd de Orfeo; y si, en *Fidelio*, la protagonista Leonora-Fidelio no es música, recibe el poder de Orfeo de vencer, mediante el amor, al Tártaro de una prisión española («Ja, die Liebe wird's erreichen»). Incluso en *Tannhäuser* y en *Walther Stolzing* podemos ver un reflejo de Orfeo; Walther, al ganar a Eva, siente que ha alcanzado las recompensas de dos cielos, el cristiano y el pagano («durch Sieges Sang gewonnen / Parnase und Paradise»).

Ahora bien, en la ópera de Rinuccini, era el amor de una pareja real lo que se celebraba mediante la presentación, sobre la escena, de las tribulaciones de la pareja de esposos Orfeo y Eurídice: el amor glorificado por la música era sin duda marital. Y en la *Euridice* lo que había de reconquistar la bendición matrimonial era que Orfeo, el músico, pusiera en

juego todos los acentos de la emoción humana. Este ámbito de la «pasión convertida en música», una vez ganada para la ópera, no iba a quedar para siempre confinado en el amor marital, sino que se le permitió incluir todos los matices de la pasión, púdica o impúdica, expresada en música púdica o impúdica (pues con Wagner la música aprendió a ser impúdica): ora puede ser la vigorizante, articulada claridad de la «Celeste Aida» la que se mantiene a lo largo de la ópera, incluso ante la muerte; ora la lánguida, informe, inquietante música de *Tristan und Isolde*, constantemente hundiéndose y muriéndose antes de la muerte final; pero, siempre, es el amor el que ha sido el tema principal de la ópera occidental, ese amor del cual el tenor canta en *Traviata*: «Amor è palpito, dell' universo intero, misterioso altero, croce e delizia al cuor».

Una vez más, mientras que en las primeras óperas, era únicamente el conjunto de las voces humanas el que, en su concurrencia polifónica, formaba la arquitectura de la armonía del mundo, en obras posteriores a la voz humana se le unió la *sinfonia*; y, de hecho, todas las demás artes, subordinadas a la triunfal música del amor, acabaron por fundirse, por darnos la *Gesamtkunstwerk* barroca. La glorificación de la música por la música se convirtió en una glorificación de la música por todas las artes.

En muchas óperas encontraremos definiciones de la música contenidas en el mismo libreto: en la *Euridice* de Runiuccini el coro dice de Orfeo (761-766): «Del bel coro [de las musas] al suon concorde / L' auree corde / Si soave indi percuote, / Che tra' boschi Filomena / nè Sirena / Tempra in mar sì care note»; en el prólogo a la *Favola d'Orfeo* de Striggio, la Música aparece en escena para decirnos:

Io su cetera d'or cantando soglio
Mortal orecchia lusingar talora
E in guisa tal de l'armonia sonora
De le rote del ciel più l' alme invoglio.

Evidentemente, tales comentarios no consisten más que en motivos tradicionales y no describen nada del desarrollo peculiar del arte barroco: esa invitación al arrebato sensual que se produce por la densa acumulación y combinación de las artes.

Ahora bien, esta misma acumulación de efectos tendía a hacer hincapié en lo sensual como tal; y, mucho antes de que Nietzsche

pusiera objeciones a la ambigüedad de la música de Wagner, un crítico más simple puso en cuestión el atractivo sensual del arte operístico. En la novela picaresca de Grimmelshausen, el héroe Simplicissimus, un campesino alemán, se une a la ópera y acaba por obtener el papel estelar de Orfeo (!) en la Ópera Real de París, donde, como el «Beau Aleman», se convierte en un seductor de hermosas damas. No tarda sin embargo en llegar a darse cuenta del peligro para su alma, inherente a las ilusiones estéticas (que él mismo era tan capaz de provocar) producidas por esa fiesta de los sentidos que la ópera ofrecía (pues, como Burkard dice en su ensayo sobre Grimmelshausen [Frankfurt, 1929]: «was der Mensch spielt, dessen Opfer wird es leicht»). En la ópera especialmente, la subordinación de los medios sensuales a fines etéreos tendía a invertirse; de modo que, en el siglo XIX, Stendhal, asistente asiduo a La Scala, podía disfrutar de las óperas que presenciaba precisamente como estimulantes de la pasión. Y el mismo Orfeo ha sufrido en este desarrollo sensual de la ópera (como ya puede haber sugerido el hincapié que sobre esta figura se hace en la crítica de Grimmelshausen): en la parodia de Offenbach, en la que el elemento adicional de la sátira se introduce a fin de compensar el amoral tono de relatividad, el espíritu y la razón son socavados por el atractivo de los placeres voluptuosos: *Orphée aux enfers* ofrecen un verdadero cancán de los sentidos.

Pero no es solamente la naturaleza sensual de la ópera lo que ha sido objeto de crítica. En el siglo XVIII, este género fue atacado en nombre de la *vraisemblance*. Addison y Steele, por ejemplo, protestaban contra la peculiar convención que exigía que los seres humanos se comunicaran entre sí cantando. Hoy en día el antipoético enfoque de estos dos críticos ingleses (tan característico del Iluminismo, que ya no era capaz de oír el «concierto del mundo») puede estar ampliamente difundido entre las masas de la mayoría de los países, a las que ya no es fácil imaginar (como, sin embargo, aún puede hacer el campesino italiano que, cuando canta, siempre canta un aria)²² un nivel de existencia en el que el hombre se pase la vida cantando. En muchos países, en Bayreuth o en el Met, la ópera se ha convertido en el privilegio de los ricos, los cuales, quizá no hacen sino gastar ellos mismos jarabe de pico en la glorificación de la armonía del mundo por la música.

Otra razón para la relativa impopularidad de la ópera (relativa por comparación con el concierto sinfónico, por ejemplo) hoy en día

puede de hecho residir en su sugerencia de un modelo aristocrático, otrora un rasgo de la vida real (las fabulosas cortes barrocas, que proveían el fondo de la ópera temprana, fueron por una vez muy reales), pero de la que ni siquiera los muy ricos disponen para ofrecer un pretexto de realidad.

Quizá, si la ópera pudiese abandonar la gastada tradición barroca y cortesana aun conservando su motivo esencial del amor y la música, descubriríamos que el tema de la armonía del mundo, descrita musical y dramáticamente, no ha perdido por entero su atractivo. En Estados Unidos, por ejemplo, existe la realidad de una comunidad simple y devota a la que le es dado expresarse mediante el canto y la mímica; cuando esta comunidad nació a la vida escénica en la ópera *Porgy and Bess*, con su Orfeo negro y tullido y la comunidad negra como coro, tal vez se creó un nuevo punto de partida. Otro intento de revivir la ópera, esta vez con una inspiración nacional, puede encontrarse en el *Boris Godunov* de Mussorgski, donde oímos la voz de toda la religiosa Rusia: sus diversas clases, gobernantes, sacerdotes y pueblo, sus coros y sus campanas de iglesia, fundidos en un tono de primitiva humildad cristiana (para Jacques Rivière, es el tono de la más simple de todas las oraciones: «El pan nuestro de cada día dánosle hoy»). Aquí el tema no es ya el del amor personal, sino el amor al país; y la polifonía musical tiende hacia una simplicidad y monotonía litúrgicas: el arte de esta ópera es prebarroco, operístico sólo en la superficie, en el cuadro que ofrece de la vasta Rusia bajo Dios.

Por último, podemos encontrar, en un género comparativamente nuevo y accesible a las masas en un grado nunca antes alcanzado, una combinación de drama y música, «en elogio de la música», que a su manera sirve para continuar el espíritu de la ópera; una biografía cinematográfica de Chopin, de Liszt o de Haendel (o de Toscanini, por no mencionar a Gershwin y otros) es capaz, gracias a los desarrollos modernos del tecnicolor y la grabación de sonido, de ofrecer a las masas una fusión de lo dramático, lo pictórico y lo musical en la que el elogio de la música consiste en reconstruir la génesis de composiciones o actuaciones musicales dadas, con un Orfeo histórico como héroe de la película. Quizá la ópera (opereta) misma ayudara a hacer posible la transición: una ópera como el *Palestrina* de Pfitzner o una opereta tan banal como la *Dreimäderlhaus* vienesa, protagonizada por el compositor Schubert.

Con el concierto de las estrellas en Shakespeare y Milton, Fray Luis de León y Cervantes, y con el desarrollo de la «música en elogio de la música» en forma operística, hemos avanzado mucho en nuestra historia y ahora debemos volver sobre nuestros pasos a fin de seguir la historia de la armonía del mundo en los períodos renacentista y barroco. La definición tomista de la belleza, fiel a Aristóteles, había insistido en la *proportio*, la *consonantia* y la *claritas*. El Renacimiento (cfr. L. Olschki, *Deutsche Vierteljahrsschrift*, VIII, 516) insistió especialmente en la *proportio*, y la «*Massästhetik*», la estética de la medida, fue con frecuencia preferida: ἀρμονία καὶ ἀριθμός, la corrección de las proporciones armónicas, se tomó en serio y literalmente. Se fundó una especie de gramática normativa de las artes que situaba a las artes en el mismo nivel de las ciencias naturales, aplicando los cánones romanos (Vitruvio, *De architectura*, 3, 1, 2: *proportio* = «*ratae partis, membrorum in omni opere totoque commodulatio*») y tratando de combinar la observación y las proporciones (establecidas *a priori* en la anatomía del hombre), lo bello y lo exacto, un ideal que en último término llevó al de la *clarté* clásica francesa. Desde tal punto de vista, la música tenía que representar primordialmente lo mensurable como determinado por *numeri*. Julius Schlösser, *Ein Künstlerproblem der Renaissance: L. B. Alberti* (1929), informa de que este artista italiano del siglo XV se refiere a las proporciones de una arquitectura como «*tutta quella musica*»²³ —aunque aquí lo que está en cuestión es más bien el *ars liberalis* medieval que la musicalidad— que faltaba en las cúpulas construidas por Alberti. Él define la armonía de una arquitectura como «*finitio, concinnitas, consensus y conspiratio*»; aquí tenemos las palabras de Cicerón, inspiradas por el espíritu de Vitruvio. Es interesante en conexión con esto advertir el uso de *Stimmung* precisamente en una traducción alemana de Vitruvio, en *Baukunst* de Rivius, Núremberg, 547 (sobre la que el profesor Kurrelmeyer llamó mi atención); aquí, en el libro II, cap. 2, «*Von der Sculptur ...*», encontramos la palabra empleada en el siguiente símil:

Dann gleicher gestalt wie ein Lauten / oder ander Instrument / hoch oder nider gestellt werden mag / das er doch gleichen / *Concent der Stimmung* unnd lieblichkeit behalte / also mag auch die rechte eigentliche *Simmetria* / in gleicher *Harmoni* / in kleinen unnd grossern *Corpern* / gefunden werden (p. 24).

Concent der Stimmung es, evidentemente, el «temperamento» de la música producido por la afinación, y se identifica con la «armonía de la simetría». Vemos cómo se explotan las posibilidades musicales del término de Vitruvio *commodatio*, como en el caso de «tutta quella musica» de Alberti: la música se pone al servicio de la proporción. Aunque la palabra *Stimmung* se muestra capaz de absorber toda la gloriosa plenitud de la «armonía», está sin embargo lejos de la expansión de que disfrutará más tarde (en otro pasaje, Rivius sólo utiliza *Stimmung* con el significado de «laut, sprachlicher ausdrück»; *DWb*, s.v. *Stimmung* [1]).

Pero el Renacimiento comportó la reviviscencia no sólo de la «*Massästhetik*» antigua, sino también del más místico neoplatonismo que condenaba esta estética. Así, por ejemplo, encontramos a Marsilio Ficino y a León Hebreo poniendo objeciones al concepto de belleza basado en la proporción y arguyendo que en la teoría de sus adversarios las cosas sencillas (p. ej., la luz tan querida por los neoplatónicos, el color, las formas geométricas simples, el círculo, etc.) no podían ser bellas. «Bei Leone nimmt man wahr», dice C. Gebhardt (Introducción a la edición de los *Dialoghi d'amore*, 1929), «wie die Kunst des Quattrocento, statische Kunst der Linien in der Frühzeit der Pollajuolo, Botticelli y Mantegna, deren Tendenz Alberti formuliert hat, nunmehr im beginnenden Cinquecento dem Dynamismus des Lichtes und der Farbe mit der Sehnsucht Lionardos und Giorgiones zustrebt» (p. 65). La belleza aprehensible por los sentidos es una imagen de aquella belleza intelectual que Dios ha alcanzado en la naturaleza y que el artista humano alcanza en su arte. Los sentidos más intelectuales son los de la vista y el oído: el primero nos comunica la luz, el reflejo de la belleza intelectual; el segundo, la belleza musical del alma del mundo, «l'ordinarioni de le voci in harmonico canto, in sententiosa oratione, o in verso, si comprende dal nostro auditio, et mediante quelle [sic] diletta la nostra anima per l'harmonia e concordia di che lei è figurata da l'anima del mondo (III, 108)». La luz y la música se convierten así en lo verdaderamente divino en el arte o, para emplear el término alemán moderno: la *Stimmung*, esto es, sus variaciones pictóricas y musicales, predomina en el arte.

En el neoplatonismo hay aún otro elemento que lleva a la «musicalización», a la *Stimmung*, del alma. Al revivir las especulaciones de los antiguos sobre la influencia astrológica de las estrellas sobre el temperamento humano, los neoplatónicos enseñaron que el hombre tenía,

consiguientemente, que «afinar» su alma con el universo. Marsilio Ficino, *De concordia mundi et de natura hominis secundum stellas*, dice: «Quoniam vero coelum est harmonica ratione compositum, movetur harmonice et harmonicis solam non solum homines, sed inferiora haec omnia pro viribus ad capienda coelestia praeparantur ... Neque vero diffidere debet quisquam, hos atque omnia quae circa nos sunt praeparamentis quibusdam posse sibi vindicare coelestia». A fin de establecer un estado de armonía con el universo, el hombre debe exponerse al cuerpo celeste concreto que es «consonante» con él; y el mejor medio de restablecer una unidad ininterrumpida entre el hombre y el cosmos es el de la música: «Mercurius, Pythagoras, Plato jubent dissonantem animam vel moerentem cithara cantuque tam constanti quam concimo componere». Y, en *De vita*, Ficino (como D. C. Allen muestra en su *The Star-Crossed Renaissance* [1943], p. 9) utiliza el símil del arpa cuyas cuerdas, al ser pulsadas, hacen que con ellas vibren las cuerdas todavía no tocadas, un símil que describe la influencia de las estrellas sobre las piedras, las plantas, los caracteres humanos y los talentos. Nos encontramos aquí con una teoría del árabe Averroes, a saber, la de que las vibraciones del alma del mundo las comunican a las almas individuales los rayos de las estrellas: una visión de un universo vibrante cuyas partes ínfimas comparten la sensibilidad del todo. Gracias a su *anima intellectualis*, que está en una posición intermedia entre los ángeles y las formas terrenales (jésta es la escala neoplatónica!), el hombre puede liberarse de lo bajo y terrenal y elevarse hacia el cielo; como Allen, un tanto cínicamente, observa, «la buena influencia de las estrellas se convierte entonces en una forma de gimnasia ética». En otras palabras, el hombre puede «afinarse» con la vibración del arpa del mundo; su *Stimmung* depende de la *Stimmung* de la armonía del mundo, la cual tiene sus propias leyes (musicales). Ya en Nicolás de Cusa, *Idiota de Mente*, cap. 6, p. 69 (ed. Baur, Leipzig, 1937), encontramos: «Agit enim mens eterna quasi ut musicus, qui suum conceptum vult sensibilem facere, recipit enim pluralitatem vocum et illas redigit in proportionem congruentem harmonie, ut in illa proportionem harmonia dulciter et perfecte resplendeat». De manera que el alma humana individual, aunque una cosa mínima en este espacio infinito, puede afinarse con todo el mundo. El heterodoxo panteísmo de Giordano Bruno (compárese su *Eroici furori*, 1585) insiste por tanto en esa espaciosidad del espacio que hace posible la fusión de los seres individuales con el todo: este

«furioso ['demoníaco' en sentido platónico] quasi inebriato di bevanda de' dei» ve la deidad como *ἐν καὶ πᾶν*, como un Uno en el Todo. La manzana de Paris a la que se refiere es el símbolo del infinito omnidimensional:

... nella semplicità della divina essenza è tutto totalmente, e non secondo misura ... [esto es contrario a la doctrina agustiniana de los *numeri*]; ma tutti gli attributi sono non solamente uguali, ma ancora medesimi et una istessa cosa. Come nella sfera tutte le dimensioni sono non solamente uguali (essendo tanta la lunghezza, quanta è la profondità et larghezza) ma ancora medesime Così è nell' altezza de la sapienza divina, la quale è medesima che la profondità de la potenza et latitudine de la bontade. Tutte queste perfezioni sono uguali, perchè sono infinite (I, 5, II; ed Lagarde [Göttingen, 1888], p. 683).

Donde hay sabiduría infinita debe de haber también poder infinito y belleza infinita. Ya dentro de la esfera de lo divino hay una fusión de las diferentes cualidades en una: Bruno, tomando la órbita del sol como símbolo, traza un diagrama con dos círculos, uno interior, uno exterior, la órbita. Eso es lo que se quiere que visualicemos cuando el cuerpo celeste está en movimiento, está al mismo tiempo moviéndose (círculo interno) y siendo movido (círculo externo), y, en cualquier momento de su movimiento, está en *todos* los puntos de los dos círculos, pues movimiento y reposo, temporales y eternos, coinciden. De hecho, no es cierto que el sol gire, como generalmente se cree, en torno a la tierra cada veinticuatro horas; ni atraviesa el zodiaco en un año, con lo que causa las cuatro estaciones: «ma è tale, che, per essere la eternità istessa e conseguentemente una possessione insieme tutta e compita, insieme insieme comprende l'inverno, la primavera, l'estade, l'autunno, insieme insieme il giorno et la notte, perchè è *tutto per tutti* et in tutti gli punti et luoghi» (I, 5, 7; p. 675). La insistencia estilística de Bruno en la palabra clave *insieme*, «juntos», hace hincapié en la idea cusania de la *coincidentia oppositorum*, pero en el heterodoxo filósofo ha asumido otro significado: nada permanece solo, individual y separado; todo está ajustado en el Todo, de hecho representa al Todo; ni un solo aspecto es siempre válido. Tenemos una ley de la metamorfosis continua figurada por la rueda cuyos antípodas son el hombre y las bestias, pero cuyo movimiento (*rivoluzione*) es efectuado por «*necessità, fato, natura, consiglio, volontà*» (una variante de la

antigua Rueda de la Fortuna), de manera que el hombre puede convertirse en animal, el animal en hombre: incluso las diferentes especies de la naturaleza pueden cambiar entre sí. En el ámbito de la *prima intelligentia* Bruno ve revelada la siguiente imagen:

Quà è conseguente il canto e suono, dove son nove intelligenze, nove muse, secondo l'ordine de nove sfere; dove prima si contempla l'armonia di ciascuna, che è continuata con l'armonia dell'altra; perchè il fine et ultimo della superiore è principio e capo dell'inferiore, perchè non sia mezzo et vacuo tra l'una et altra: et l'ultimo de l'ultima pervia di circolazione concorre con il principio della prima Appresso si contempla l'armonia et consonanza de tutte le sfere, intelligenze, muse et instrumenti insieme: dove il cielo, il moto de mondi, l'opre della natura, il discorso degl'intelletti, la contemplazione della mente, il decreto della divina providenza, tutti d'accordo [Jcalderoniano résumé!] celebrano l'alta e magnifica vicissitudine [la metamorfosis], che agguaglia l'acqui inferiori alle superiori, cangia la notte col giorno, et il giorno con la notte, a fin che la divinità sia in tutto, nel modo con cui tutto è capace di tutto, e l'infinita bontà infinitamente si comuniche secondo tutta la capacità de le cose (Argomento; pp. 620 s.).

En el pasaje previamente citado, la palabra estilística clave era *insieme*; aquí es *tutto*: la metamorfosis continua, en cuanto la ley del universo, hace posible que «todo esté en uno» y Dios en todo. Para Bruno, la infinitud está emparejada con la idea de participación de todas las criaturas en lo divino. En el espacio infinito del universo impregnado por el amor, todas las cosas están fundidas; en contraste con el paisaje medieval en que los cuerpos celestes, la humanidad, las bestias, las plantas, las piedras estaban nítidamente divididos y todos juntos sujetos a una divinidad jerárquicamente superior, el paisaje terrenal panteísta y el «paisaje cósmico» de Bruno están en fusión y representan lo divino como susceptible de convertirse en lo humano y viceversa. Bruno no descarta la idea cristiana de la providencia divina, pero la sumerge en la *magnifica vicissitudine* de la ley de la metamorfosis. Su paisaje panteísta está imbuido de *Stimmung*. En la pintura renacentista podemos encontrar la analogía pictórica con este paisaje filosófico; aquí, sin embargo, sólo consideraremos el impacto de la armonía del mundo sobre el arte de la música propiamente dicho.

La principal impresión que obtenemos de la música religiosa o *capella* de Palestrina [música aprobada por papas de la Contrarreforma

como Marcelo II y Pío IV) es la del espacio y la armonía infinitos. La siguiente es la descripción de esta música dada por el biógrafo moderno de Palestrina, Z. K. Pyne (Londres, 1922), pp. 173 s.:

... cierta cualidad de indefinición ... era como el mismo aliento de la escuela polifónica sin acompañamiento ... Paradójica como puede parecer, la música moderna, aunque gane en sutileza, coloración y peso, ha perdido en tamaño. Una misa a seis sin acompañamiento [como la *Missa papa Marcelli*, 1555] (evidentemente, en la multiplicación de las voces no hay restricción) es prácticamente incommensurable, pues no está confinada en ningún límite de pulsación rítmica, estructura temática o fórmula cromática ... La uniformidad del timbre producida por el empleo exclusivo de la voz humana, la ausencia de percusión y de cambios violentos de cualquier clase crean una cierta atmósfera [Stimmung] en la que el espíritu flota. Para tomar prestado un símil de la arquitectura, no es probable que nadie pueda entrar en el Panteón de Roma sin una repentina y sobrecogedora percepción de ese vasto espacio. Sólo la reflexión revela el arte oculto en las astutas gradaciones de la enorme cúpula ... En otras palabras, no hay ninguna norma evidente por la que calibrar las proporciones del todo ... En la música de Pierluigi hay la misma ausencia de un punto definido de comparación por el que medir ... Hay algo inefablemente apaciguador en estos «ritmos exquisitos» [estas son palabras empleadas por el mismo Palestrina sobre su música], pues el tiempo y el espacio se desmoronan, y con ellos la contemplación de las cosas terrenales.

Y en la p. 226, Pyne escribe: «... y sin duda los amplios espacios abiertos con altos tejados en que estas obras se suelen ejecutar tienen su parte en la sensación de deleite producida en el oyente». De manera que la contemporánea inscripción funeraria que define la fama de Palestrina (p. 185) podría igualmente aplicarse a la música celestial: «Ut re mi fa so la ascendunt, sic pervia coelos / Transcendit volitans nomen ad astra tuum (o Prenestine)». Aquí el sentimiento renacentista del espacio se ha hecho tributario de un cristianismo reformado y de una nueva ultramundanía²⁴: es más bien el sentimiento renacentista de lo infinito sujeto al cristianismo que la solución de la providencia sujeta a metamorfosis dada por Bruno. O, como lo ha expresado E. T. A. Hoffmann con palabras inspiradas por la ecuación patristica *chord = concordia fidelium* (en el artículo «Alte und neue Kirchenmusik» [1814], que se encuentra en *Deutsche Selbstzeugnisse*, ser. I7, vol. XII: «Romantik», editado por Kluckhohn, pp. 261-270):

Ohne allen Schmuck, ohne melodischen Schwung folgen meistens vollkommene, konsonierende Akkorde aufeinander, von deren Stärke und Kühnheit das Gemüt mit unnennbarer Gewalt ergriffen und zum Höchsten erhoben wird. — Die Liebe, der Einklang alles Geistigen in der Natur, wie er den Christen verheissen, spricht sich aus im Akkord, der daher auch erst im Christentum zum Leben erwachte; und so wird der Akkord, die Harmonie Bild und Ausdruck der Geistergemeinschaft, der Vereinigung mit dem Ewigen, dem Idealen, das über uns thront und doch uns einschliesst. Am reinsten, heiligsten, kirchlichsten muss daher die Musik sein, welche nur als Ausdruck jener Liebe aus dem Innern aufgeht, alles Weltliche nicht beachtend und verschmähend. So sind aber Palestrinas einfache, würdevolle Werke in der höchstens Kraft der Frömmigkeit und Liebe empfangen und verkünden das Göttliche mit Macht und Herrlichkeit. ... es ist wahrhaftige Musik aus der andern Welt (*musica dell' altro mondo*) ... sein Komponieren war Religionsübung (pp. 265 s.).

Teniendo presente que los coros de Palestrina actuaban en la vastedad de San Pedro por un lado y las especulaciones de Giordano Bruno sobre la infinitud por otro, ahora podemos pasar a las *Harmonices mundi*²⁵ de Kepler, la síntesis renacentista de arte y ciencias (matemáticas). Sobre Kepler, lo mejor que podemos hacer es consultar el artículo de A. Wellek, «Renaissance- und Barocksynästhesie», *Dtsch. Vierteljahrsschr.* IX, pp. 534 ss.; la sinestesia, el «Doppelempfinden», no es de hecho sino otra manifestación de la armonía del mundo²⁶, y la historia de la sinestesia es, en gran medida, la historia del espíritu renacentista o, en otras palabras, del «panteísmo»:

Der Anbruch der Neuzeit: die 'Wiedergeburt' des antiken Geistes, schafft für die kosmische Sinnensymbolik, deren Verfall den Ausgang des Mittelalters begleitet, unmittelbar frischen Boden; in ihr erlebt die klassische Lehre vom Sphärenklang nicht nur ihre Miterneuerung, sondern sogar eine letzte Vollendung und Hochblüte...

Das synoptische Vorstellen und Denken, das dieser Lehre von altersher zugrunde liegt, verleugnet sich auch hier nirgends und nie; selbst dann nicht, wenn, wie dies etwa bei Kepler der Fall ist, das «Denken» darin aufs äusserste betont wird. Für die von ihm in den heliozentrischen Winkelgeschwindigkeiten der Planetenläufe errechnete Planetenharmonie stellt Kepler in seinem Meisterwerk, der *Harmonice Mundi* (1619), eine ganze Reihe fortschreitend komplizierterer musikalischer Symbole auf:

bis zur sechsstimmigen Darstellung in Quart-Sext-Akkorden, denen der Saturn zum Bass dient, während Merkur den bewegteren Sopran «singt». Sinnes-psychologisch gelten alle diese Zusammenklänge für Kepler als Gegenstand der Vorstellung; er vergleicht sie dem Zusammenklang, den «ein Tonkünstler beim Schaffen eines mehrstimmigen Tonstücks im Geiste überdenkt», ohne ihn doch «von aussen zu empfangen»: es sei dies gleichwohl «den wesentlich sinnlichen Wirkungen» zuzuzählen. Schon in seinem Erstlingswerk, dem *Mysterium Cosmographicum*, führt Kepler weitgehende musikalisch-geometrische Spekulationen durch, im Sinne der Pythagoräer und des Platon: Vergleichen der Konsonanzen mit den geometrischen Grundgebilden; dann aber auch musikalisch-astrologische Entsprechungen, indem er die Wohlklänge den Aspekten zuteilt. Diese Spekulationen werden ein Vierteljahrhundert später in der *Harmonice Mundi* aus dem Frühwerk übernommen, anderwärts aber durch das Axiom erhellt: «Die Wurzeln der Harmonielehre liegen nicht in den Zahlen, sondern in den Gesetzen der räumlichen Anschauung». Erreger des «sinnlichen Zusammenklangs» kann für Kepler so gut ein Ton sein «wie der Strahl eines Gestirns», ...

Wenn also die komische Musiklehre Keplers von seinem Übersetzer dahinaus formuliert wird: «Was dem äusseren Sinn als geordnetes Gefüge, als wirkendes Ebenmass gegenübertritt, das beantwortet der innere als Klang», so ist dies zugleich ein Ausdruck des synoptischen Weltgefühls der Renaissance überhaupt. Das scheinbare Paradoxon, dass hier aus dem Weltgefühl, nicht, wie später im Barock, aus dem Sinneserlebnis, Synästhesie entspringt, erklärt sich aus der ursprünglich-nativen Anschauungshaftigkeit dieser Welt-Anschauung der Renaissance.

Für Kepler ist der Weltenbau nicht bloss im Sinne eines Akkords, sondern ebensowohl «vollkommen getreu nach dem Bilde eines belebten Leibes» geschaffen. Eben dies aber ist zugleich die theoretische Grundidee der Malerei und Plastik der Renaissance, die Ausfluss des gleichen synästhetischen Weltgefühls ist. Lionardo da Vinci legte die Gesetze der malerischen Komposition, der perspektivischen Verkürzung und der idealen Proportion des menschlichen Körpers nach den musikalischen Intervallen fest; und es ist bezeichnend, dass er «als erster unter den Neueren», will sagen nach Aristoteles, dem theoretischen Vergleich zwischen Farben und Tönen Interesse widmet. Nach dem *Trattato della Pittura* beruht das Augenschöne auf «una armonia delle bellezze» oder «un dolce concerto»; «der schöne Anblick ist süssem Einklange (*concerto*) gleich»; und mehr als das: «Das Massgefühl des Auges wird von gleichen Gesetzen beherrscht wie das Taktgefühl des Ohres» (pp. 538-542).

A esta sinestesia renacentista de los clasicistas, que explican lo sensible haciendo referencia a las especulaciones teóricas pitagóricas sobre la armonía de los números, Wellek opone la sinestesia barroca, en la cual dominan las sensaciones y la misma sensualidad. Ejemplos de sinestesia barroca se pueden encontrar, según Wellek, en Robert Fludd, que ve en la luz la flauta de las esferas, de Dios, y también, en Athanasius Kircher; aquí Wellek comenta:

Einem Kepler gegenüber stellt Kircher nach alledem sowohl als Forscher als auch als Sinnenmensch —charakterologisch und als «Charakter»— den genauen Gegenpol vor; er reiht sich sinnesverwandt zu Fludd. ... Das Wesentliche hierbei ist aber die sinnliche Besonderung dieser Synästhesien, das Überwiegen der farbigen und klanglichen Synopsie über die allgemeine Sinnensymbolik der Sphärenharmoniker, welche letztere hier nunmehr in verblasster und verwirrter Form ein spätes Leben fristet; während zweifellos das Ton- und Klangfarbenhören in der ganzen Geschichte der Synästhesie bis auf Kircher nirgends so hoch und mannigfaltig entwickelt anzutreffen war. Hierzu kommt noch seine synoptische Theorie, welche Licht und Klang ausdrücklich und allgemein, nicht erst indirekt und in einem Dritten, untereinander gleich oder wenigstens in engste Beziehung setzt. In diesem Sinne ist Kircher tatsächlich der vollendetste Typ des Barock-Synästhetikers, wie ja des Barock-Menschen überhaupt (p. 559)²⁷.

Mientras que el pasaje de *El mercader de Venecia* de Shakespeare, V, I:

¡Qué dulce duerme el claro de luna en esta orilla! / Aquí nos sentaremos y dejaremos que los sonidos de la música / se deslicen en nuestros oídos: la suave calma y la noche / se convierten en los acentos de la dulce armonía. / Siéntate, Jessica. Mira cómo la bóveda del firmamento / está tachonada de patenas de oro resplandeciente [cfr. la *artesonada* bóveda de Gracián]: / No hay ni el más pequeño de esos globos que contemplas / que con su movimiento no sea como un ángel cantando / y concertando a los querubines de jóvenes ojos, — / tal armonía hay en las almas inmortales; / pero hasta que cae esta envoltura de barro / que la aprisiona groseramente, no podemos oírla

es un claro ejemplo de sinestesia clásica, en los versos de Crashaw: «Los ojos son vocales, las lágrimas tienen lenguas / y hay palabras no hechas con pulmones» encontramos un pasaje programático de la

sinestesia barroca. Para nuestro problema de la *Stimmung* la sinestesia es muy importante: es gracias a esta práctica como el término musical podía utilizarse libremente, no sólo en las demás artes, sino en el ámbito de la psique humana. En consecuencia, en la poesía renacentista encontraremos muchos pasajes en los que al poeta (concebido como músico) se lo representa como «afinando su instrumento» según la canción que va a cantar; conscientes de las *Pieri... tempera* de Horacio, estos poetas pensaban en la consonancia de la forma junto con los contenidos. Régnier, en la sátira sobre el *Repas ridicule* (X, 135-138), convoca a su musa (satírica y, en consecuencia, más pedestre) para elegir una afinación natural: «Laisse-moi là Phébus checher son aventure, / Laisse-moi son B mol, prends la clef de nature [evidentemente, esta es la clave mayor, la clave de la salud libre de melancolía]. / Et viens, simple, sans fard, nue et sans ornement, / Pour accorder ma flûte avec ton instrument». En la Sátira IX (verso 45), una infamia dirigida contra Malherbe y su escuela consiste en la observación de que ellos creen «Que Phoebus à leur ton accorde sa vielle» [esto es, que la verdadera poesía, la poesía apolínea, debe escoger su forma]. Incluso el perrito Peloton en el *Építaphe d'un petit chien* de Du Bellay anda preocupado a su manera por la ejecución artística; cuando caza moscas, crea armonía musical. «Faisant accorder ses dents / Au tintin de sa sonnette / Comme un clavier d'épinette». D'Aubigné, cuando vuelve la vista atrás (*Tragiques*, I, 73) a sus propios juvenalia en el estilo de Ronsard, observa: «Le luth que j'accordoais avec mes chansonnettes / Est ores estouffé de l'esclat des trompettes» (la afinación, la *Stimmung*, de los *Tragiques* será diferente de la de su poema amoroso *Le Printemps*); *ibid.* 1347, la música religiosa protestante está deliciosamente «afinada con Él»: «Tu aimes de ses mains la parfaite harmonie: / Notre luth chantera le principe de vie, / Nos doigts ne sont plus doigts que pour trouver tes tons, / Nos voix ne son plus voix qu'à tes saintes chansons»; VI, 68: «Que le haut ciel s'accorde en douces unissons / A la sainte fureur de mes vives chansons»; VII, 1049, «Où l'accord très parfait des douces unissons / A l'univers entier accorde ses chansons [el sorprendente femenino atestigua una sensación por parte del poeta de que *unisson* es *un-isson*, una abstracción, unitio, «unión»]. Con estos ejemplos documentamos no ya la afinación de un instrumento musical (o, en la metáfora, poético) según las exigencias de un género poético-musical, sino la afinación del hombre y la naturaleza según el humor del Dios *Archimusicus*; con este empleo del

simil estamos en medio de la *Stimmung* en cuanto una afinación religiosa del alma, una idea que debió de ser muy querida para los fervientes adeptos del nuevo protestantismo. En el siguiente pasaje de Milton, el poeta, al afinar su instrumento, sigue obedeciendo las leyes del género poético, pero el género mismo está prescrito por Dios: *La Pasión* (I) prescribe una afinación concreta del canto y el alma del poeta con lo divino: «Poco antes de la música y el regocijo etéreo / con que el escenario de aire y tierra sonaba / y de la gozosa nueva del nacimiento del Infante celestial, / mi musa con los ángeles se dividieron para cantar [esto Milton lo había hecho en *La mañana de la natividad de Cristo*, véase *supra*] / ... / Pues ahora con la pena debo afinar mi canto / y ajustar mi arpa a las notas de la más triste aflicción».

Ya en *La canción del pastorcito* de Bunyan encontramos la figura del instrumento de las almas místicamente afinado con Dios: «La primera cuerda que el músico suele tocar es el bajo cuando intenta ponerlo todo a tono. Dios también toca esta cuerda primero, cuando pone el alma a tono para él mismo». Es en Donne (*Sermones*, ed. Potter y Simpson [Berkeley, 1955], vol. II, n.º 7, p. 170) donde mejor podemos observar el proceso por el cual la idea religiosa de la «afinación del corazón» en su versión protestante se desarrolló a partir del laúd del mundo:

Dios hizo todo este mundo con tal uniformidad, con tal correspondencia, con tal *concomitancia* entre las partes, que era un *Instrumento perfectamente a tono*: podemos decir que los tiples, las cuerdas más altas estaban desordenadas primero [cfr. más arriba las «cuerdas desordenadas» de Shakespeare; «las cuerdas más altas» = ὕμνη de Platón]; los mejores entendimientos [= *intelligentiae*], los ángeles y los hombres, *desafinaron* [= *verstimmen*] este instrumento. Dios lo rectificó todo de nuevo añadiendo una nueva cuerda, *semen mulieris*, la semilla de la mujer, el Mesías: Y únicamente haciendo sonar esa cuerda en vuestros oídos nos convertimos en *musicum carmen*, verdadera música, verdadera armonía, verdadera paz [= *concordia*] para vosotros. [La armonía del mundo, destruida por el pecado original y la caída de los ángeles, fue restaurada por Cristo, la «nueva cuerda», al laúd del mundo.]

Y asimismo (X): «El cielo y la tierra son como un instrumento musical; si tocas una cuerda de abajo, el movimiento pasa a la superior. Y el bien hecho a los pobres miembros de Cristo sobre la tierra le

afecta en el cielo». Aquí la idea de una armonía del mundo de la variedad ficinia se combina con la del *corpus mysticus* (el *tertium comparationis* es la reacción sensible de un Todo cuando se tocan sus partes), un desarrollo de la idea de la completud del instrumento del cuerpo bien temperado. M. A. Rugolf, *Donne's Imagery* (1939), p. 104, cita el pasaje: «Dios es un Dios de armonía y consenso [= lat. *consensus*], y en un instrumento musical, si algunas cuerdas están *desafinadas*, ahora no rompemos todas las cuerdas, sino que *reducimos y afinamos* las que están *desafinadas*». Esta máxima moral abre una vasta perspectiva de las posibles «afinaciones» del alma a la altura de la armonía del mundo, y anticipa la *Stimmung*. En el siguiente pasaje (que debo a Wolfgang Spitzer) del *Himno a Dios, mi Dios en mi enfermedad*, vemos al creyente fiel, en el umbral de la muerte, empeñado en «afinar» su alma, en esta tierra, antes de entrar en el santuario de la armonía de Dios en el más allá:

Puesto que me dirijo a esa santa estancia
 en que con su coro de santos por siempre
 seré convertido en tu música, al llegar
 afinó el instrumento aquí en la puerta
 y lo que debo hacer luego lo pienso aquí antes.

Un alma humana vibrando en el mismo tono que Dios ha de ser un instrumento sumamente delicado, fácil de «desafinar».

Los místicos católicos se detendrán en el cuidado que el hombre debe tener para evitar que esta alma sea demasiado fácilmente desviada, por perturbaciones menores, de la «afinación con Dios». Un aviso contra tal distracción (el *divertissement* tan vehementemente vilipendiado por Pascal) puede encontrarse en el místico español Antonio de Rojas (cito según la traducción francesa de 1663, mencionada por Bremond, *Prière et Poésie*, p. 119):

Ne soyez pas semblables à ceux qui entendent l'aubade d'un agréable concert de musique, et qui, pour jouir de cette douceur, se lèvent promptement du lit, et à demi habillés se mettent à la fenêtre ... Mais lorsque les musiciens ... servent la meilleure pièce de leur sac, un petit vent leur venant à souffler au nez, aussitôt ils se retirent et ferment la fenêtre et s'en retournent au lit ... Non, non, n'imites pas ces délicats ou ces inconsistants. Dieu vous donne une musique céleste, non dans la rue, mais dans le Palais Royal de votre âme; vous l'entendez avec contentement, et vous

dites qu'il vous est bon de vous approcher de ce souverain et incomparable musicien Mais qu'arrive-t-il? Un petit souffle d'une pensée importune, ou de plusieurs, qui vous combattent dans la jouissance de cette douce harmonie, et aussitôt vous laissez-là toute la musique, vous vous retirez au quartier des sens, où vous vous gelez davantage et vous laissez ce qui vous profite plus ...

Hay otros místicos para los que el influjo divino en el alma humana es tan inmediato e irresistible, está tan por encima de cualquier diversión del momento, que la necesidad de afinar con la música celestial no se menciona nunca. Según el *Traité inédit* (1696) del jesuita Surin (tal como lo cita Bremond, *Histoire du sentiment religieux en France*, V, 306), la tranquilidad religiosa del alma es comparable con el flujo de un río gigantesco o un océano que a ningún incidente terrenal le está permitido perturbar:

Cette mer vient en majesté et en magnificence. Ainsi vient la paix dans l'âme, quand la grandeur de la paix la vient visiter après les souffrances, sans qu'il y ait un seul souffle de vent qui puisse faire sur elle une ride. Cette divine paix, qui porte avec soi les biens de Dieu et les richesses de son royaume, a aussi ses avant-coureurs, qui sont les alcyons et les oiseaux qui marquent sa venue: ce sont les visites des anges qui la précèdent. Elle vient comme un élément de l'autre vie, avec un son de l'harmonie céleste, et avec une telle raideur que l'âme même en est toute renversée, non par aucune opposition à son bien, mais par abondance. Cette abondance ne fait aucune violence, sinon contre les obstacles de son bien, et tous les animaux qui ne sont pas pacifiques fuient les abords de cette paix ...

Bremond señala en este misticismo jesuita la presencia de un clasicismo basado en la razón («trop de sublime lui fait peur») en cuanto opuesto, por ejemplo, al humor de los Torrents spirituels de Mme. de Guyon; por lo que al objetivo de nuestro estudio se refiere, podemos apuntar la tonalidad apagada de este tratamiento místico de la armonía musical del mundo («un elemento del más allá», «un sonido de la armonía celestial»).

En las páginas precedentes hemos citado textos procedentes de fuentes protestantes tanto como católicas, como prueba de que el protestantismo no arrinconó la idea de la armonía del mundo: en D'Aubigné, Milton, Donne, encontramos una conciencia de la unidad musical del

mundo y, a veces, un encaje de pensamientos renacentistas (neoplatónicos) en una doctrina cristiana, es decir, actitudes bastante parecidas a las reveladas por los poetas católicos. De manera que la muerte de este concepto no se puede atribuir al protestantismo como tal —como uno podría estar tentado de suponer a partir de *Christenheit oder Europa* de Novalis—, sino únicamente al destructor proceso de «desmusicalización» y secularización, durante los siglos XVI y XVII, a que varias veces nos hemos referido en los capítulos previos. Hasta qué punto este proceso está conectado a su vez con el calvinismo y el cartesianismo, con el crecimiento del racionalismo analítico y la visión segmentaria, fragmentaria, materialista y positivista del mundo, todo esto habría de mostrarse en otro estudio. Una investigación en esta era de desintegración pondría una vez más de relieve la tradición antigua y cristiana de la armonía del mundo, esto es, el fondo espiritual e intelectual únicamente sobre el cual puede construirse una futura interpretación lingüística y semántica de la misma palabra *Stimmung*.

INTRODUCCIÓN

1. Junto con este ensayo deberían leerse los volúmenes de G. Reese, *Music in the Middle Ages* (Nueva York, 1940), y de T. Gérold, *Les pères de l'église et la musique* (París, 1931), así como el documentado artículo de Rudolf Allers «Microcosmus».

CAPÍTULO I

1. Cfr. por ejemplo Léon Vallas: *Claude Debussy* (traducción inglesa, 1933), p. 104: «Para emplear una frase que se ha estereotipado debido a su exactitud y verdad, éstos [los nuevos medios expresivos] capacitan a Debussy para crear una atmósfera sin precedentes en su fluidez y vibración».
2. Romain Rolland, en su *Musiciens d'aujourd'hui* (1908), p. 188, emplea equivocadamente la palabra alemana, pues para él no es más que el equivalente alemán (empleado porque se ocupa de cosas alemanas) de *état d'âme*, una expresión de connotaciones muy precisas: «... il n'est pas douteux qu'elle [la música de G. Mahler] ne soit toujours l'expression d'une *Stimmung*... qui fait l'intérêt de sa musique». A la inversa, cuando Stendhal hace uno de sus frecuentes listados de *états d'âme* del hombre, siempre está pensado en los estados de ánimo más permanentes (odio, envidia), no en las *Stimmungen* del momento.
3. Hasta qué punto la carencia de un equivalente del alemán *Stimmung* obliga al escritor francés a prolijas explicaciones e improvisaciones puede verse en el siguiente pasaje de *Positions et Propositions* de Claudel (I, 43): «Dans l'oeuvre

d'un écrivain, sous les moyens et les procédés, ... il y a une espèce de tonalité essentielle, une note éclatante ou sourde, mais sensible et obsédante partout, une espèce de patrie intérieure et de climat vital où la pensée trouve refuge et réfection. Eh bien, cette vue directe sur l'âme de Victor Hugo, ... le premier paysage qui nous attendrait si nous pouvions passer de l'autre côté de ces yeux sans espérance, ce sont les tragiques dessins que nous avons tous regardés ... le sentiment le plus habituel à Victor Hugo, ... sa chambre intérieure de torture et de création, c'est l'épouvante». Es interesante observar cómo el elemento musical está representado en este pasaje (*tonalité, note*), pero que el escritor no disponía de ninguna expresión cristalizada; esta carencia la admite implícitamente al utilizar, por dos veces, «une espèce de ...».

Y esto lo encontramos explícitamente admitido en el delicioso pasaje de *La Suède* de André Bellessort (1910; pp. 13 ss.) en el que intenta definir la palabra sueca *stämning*, que es evidentemente el equivalente de *Stimmung* y un préstamo del alemán:

Le mot dont aucun Suédois n'a pu me préciser le sens, doit signifier la sensation que toutes les autres concordent à créer une harmonie. Il s'établit parfois une entente sympathique entre les choses et nous. Sur les lignes monotones de la vie, des notes se rencontrent qui spontanément s'organisent et forment une musique charmante. Le crépuscule tombe; le paysage se voile comme un visage attristé. Ni le jour qui s'en va, ni la nuit qui vient, ni la nature qui se décolore ne sont mes amis. Mais tout à coup le chant d'un inconnu s'élève, et voici que le ciel mourant, l'agonie du paysage et la cendre de ma rêverie, nous entrons dans le cercle fraternel de cette onde sonore. Tant que durera ce chant, j'aurai l'impression que je fais partie d'un tout, et, si j'ai l'instinct religieux d'être un des éléments indispensables du concert que, sur un point du monde, Dieu voulait se donner ce soir. Évanoui, j'en retiendrai l'écho pour endormir en moi la fièvre de l'isolement et pour y prolonger le délicieux *stämning*. Plus délicieux encore lorsqu'il m'unit à d'autres coeurs! Ces individualités scandinaves ne communiquent entre eux que par le chant, la poésie ou les sombres tunnels de l'inexprimable. Ils ne cherchent pas à penser, mais à sentir ensemble. Le *stämning* ne naît pas d'un échange d'idées ni même d'une causerie familière. Il éclot au bruit d'une chanson qui passe, à la clarté d'une lampe, sous l'haleine d'un parfum, devant des verres servis où l'on savourera le même apaisement; et il ne s'épanouit que sur les étangs du silence. Il est fait de coïncidences heureuses, mais qu'on sait provoquer. Nous aimons, au déclin d'une fête, à nous regarder dans les yeux et à nous en envoyer les dernières étincelles ou les derniers éclairs. Ils préfèrent éteindre les flambeaux, ne plus se voir, rentrer en eux-mêmes et partager, à la faveur de l'ombre, le charme vaguement senti d'un accord éphémère. Les cloches du dimanche et des jours carillonnés répandent du *stämning*. Autour des héros et des morts chéris le *stämning* entretient un air de fête religieuse.

El filólogo sueco Karl Michaëlsson, que en su artículo sobre *ambiance* cita este pasaje, corrige la descripción de *stämning* ofrecida por Bellessort afirmando que la palabra sueca tiene un alcance mayor: expresa cualquier cosa desde el «'cafard' d'un solitaire jusqu'à l'entrain d'une tablée à la fin d'un bon dîner». Michaëlsson considera que *ambiance* es el mejor equivalente francés de *stämning*, aunque sostiene que *ambiance* tiene una connotación más objetiva que ésta (y, añadiríamos nosotros, que el al. *Stimmung*). Yo diría, más exactamente, que la palabra romance tiene una referencia diferente: un

paisaje, etc. puede constituer un «*ambiance*», no puede tener «*ambiance*», mientras que las palabras germánicas se refieren a una cualidad poseída por un paisaje (lo mismo que a los sentimientos inducidos en una persona). (Léon Daudet, *apud* Michaëlsson [p. 105], expresa algo de esta distinción cuando dice: «L'*ambiance* ne se confond pas avec la pensée ... elle sert de véhicule à la pensée», aunque yo sustituiría *pensée* por *émotion*.)

Las dificultades con que se encontró Albertine Necker de Saussure, la excelente traductora francesa de las *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* de Schlegel (1808), en sus intentos por traducir la familia léxica de *Stimmung* pueden verse fácilmente en las tablas añadidas como apéndice por Josef Körner a su libro *Die Botschaft der deutschen Romantik an Europa* (Augsburgo, 1929). Así por ejemplo (p. 136), madame Necker traduce «das Wesen der musikalischen Stimmung» por «l'essence de ce qu'on peut appeler en nous (!) la disposition harmonieuse», y sin embargo siente la necesidad de poner parte de la frase alemana original (aunque, de modo muy significativo, no la palabra crucial *Stimmung*) en una nota: «Musikalische (Note du Trad.)». Compárese asimismo (pp. 120 s.):

dies ist die tragische Stimmung. wenn jene Stimmung die auffallendsten Beispiele von gewaltsamen Umwälzungen menschlicher Schicksale in der Darstellung durchdringt und beseelt: dann entsteht tragische Poesie

telle est cette disposition ... qu'on peut appeler la disposition tragique. Et lorsque l'âme, ainsi modifiée ... s'empare des exemples les plus frappants des vicissitudes

Aquí, *Stimmung* es vertido ora por *disposition*, ora por *âme modifiée*, p. 191:

das ganze Spiel lebendiger Bewegung beruht auf *Einstimmung* und Gegensatz

les mouvements des êtres animés s'expliquent par le jeu des organes, tour à tour excités et détendus; partout on ne voit que dissonances et consonances, contraste et accord.

Estos dos pasajes franceses aparecen en la lista de Körner bajo el epígrafe «*Verwässerungen, Amplifikationen, Paraphrasen*»; pero en el segundo al menos a madame Necker no se la puede acusar de «aguar»; simplemente ha reconocido los prototipos latinos y romances de *Einstimmung* y *Gegensatz*, p. 140:

[die Musik wird vom Theater zu Hilfe gerufen], um die Gemüter zu stimmen, oder die schon ergriffenen durch ihre Anklänge noch mächtiger zu treffen

la musique y seconde la poésie de toute la puissance de ses accords.

Aquí, en la traducción francesa *stimmen* no se refleja en absoluto.

En un determinado momento, la traductora siente la necesidad de explicar *Stimmung* en una nota, en la cual llega a la interpretación «teinte»: «Lors donc que de certains rôles ont une teinte d'exaltation très-prononcée, l'on y introduit d'autres rôles, appelés ironiques, qui font ressortir de diverses manières l'exagération des premiers et produisent eux-mêmes une impression toute opposée ... [Le poète a] désiré nous introduire dans un monde créé par lui, où toutes les couleurs, beaucoup plus tranchées et plus éclatantes qu'on ne les voit dans la nature, ne sont cependant pas sans harmonie» (p. 97).

En ruso, el alcance semántico de *Stimmung* se divide entre *расположение духа* o *настроение* (literalmente: «estado de ánimo», «constitución»), refiriéndose al humor de una persona, y *впечатление* («impresión»), refiriéndose a la unidad de atmósfera asociada a una situación.

Es en sánscrito, quizá, donde encontramos un equivalente más próximo (o, mejor dicho, dos equivalentes) de *Stimmung*, que abarcan una referencia tanto al humor como a la atmósfera. En su artículo «Indirect Suggestion in Poetry» (*Proceedings of the Am. Phil. Soc.*, LXXVI, 687), Franklin Edgerton se ocupa de los dos términos *dhvani* y *rasa*. El primero, que literalmente significa «tono, resonancia, reverberación», se emplea en el *ars poetica* hindú para referirse al «significado no dicho o sugerido de la poesía» (sólo el significado «sugerido» puede ser auténticamente poético); es el «alma» (el «soplo de la vida») de la poesía en cuanto opuesto a su «cuerpo», del mismo modo que el encanto de una mujer adorable es algo distinto de la belleza física, más o menos analizable, de su anatomía. Aunque Edgerton no intenta encontrar un equivalente europeo para el término sánscrito, uno ve fácilmente la similitud con nuestra *Stimmung*. El segundo término, *rasa*, literalmente «aroma, gusto», constituye una importante subdivisión del término literario general *dhvani*, que se aplica especialmente al drama; en el arte dramático se distinguen ocho tipos diferentes de *rasa*: el erótico, el heroico, etc. Sólo el segundo término había sido vertido por Jacobi (*apud* Edgerton) como *Stimmung* (Edgerton, por su parte [p. 701], proponía el ingl. *flavor*); yo diría que los dos términos son paralelos a *Stimmung* en cuanto son metáforas derivadas de la misma percepción («tono», «gusto») y en poética se utilizan como términos técnicos; sin embargo, debido a la limitación de su uso metafórico, el alcance de las connotaciones es mucho más estrecho.

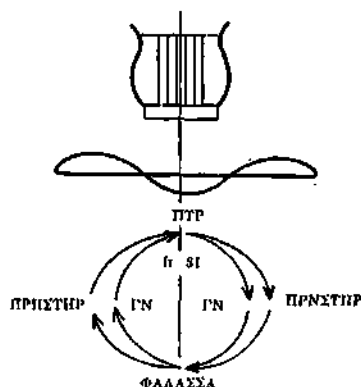
4. Cuando Guido Errante, en *Sulla lirica romanza delle origini* (Nueva York, 1943), cita este pasaje, traduce la frase en cuestión por «la 'Stimmung' fuggitiva del momento», manteniendo esta palabra a lo largo de todo el libro —donde ocasionalmente alterna con *tonalità*— cuando desea hacer hincapié en el tono general de un poema. Por ejemplo, encontramos (p. 387): «Si tratta di tendenza, di 'tonalità', di 'Stimmung', non certo di imitazione

precisa e circoscritta ...: è impulso che eccita a creare. Il temperamento del nostro poeta lo porta ad attingere di preferenza nelle acque irruenti e tempestose». Análogamente, *Stimmung* es traducida al español hoy en día por *humor, temple, tonalidad*: tres palabras en lugar de una.

5. La (*innere*) *Stimmung* = *Gestimmtheit* (ya existente en la primera edición de 1819) es evidentemente el significado más antiguo. Es significativo que el pasaje sobre la poesía lírica siga faltando en la edición de 1819 y aparezca sólo en la de 1844. En la primera sólo encontramos la frase *lyrische Stimmung*: «Darum geht im Liede und der *lyrischen Stimmung* das Wollen ... und das reine Anschauen ... wundersam gemischt durch einander ... von diesem ganzen so gemischten und getheilten *Gemüthszustande* ist das echte Lied der Ausdruck» (*Die Welt*, I, 3, 38). Está claro que la *lyrische Stimmung* es algo entre un humor pasajero y un *Gestimmtheit*.
6. Respecto del desarrollo histórico efectivo, Boyancé, en su obra *Le culte des muses chez les philosophes grecs* (París, 1937), señala que el mito que presenta a Pitágoras imitando el concierto celestial con su lira está más alejado de la verdad que el que describe su descubrimiento de los principios de la armonía musical tras oír a un herrero martilleando en su yunque. Y, lo mismo que la teoría pitagórica de la armonía surgió de la observación empírica de los sonidos, así de la música humana, tal como existía en la época (y como se aplicaba, en la práctica religiosa de los pitagóricos, para la purificación del alma), se derivó el concepto de la armonía de las esferas.
7. Es bien sabido que los griegos no condenaban expresamente a la Eris: en su teogonía Hesíodo distingue entre una Eris buena y una mala. Jacob Burckhardt siempre insistía en la importancia de la idea agónica para los griegos; en relación con esto, Hermann J. Weigand, «*Wänders Sturmlied—'Neidetroffen'*», en *Germanic Review*, XXI, 170, cita del tratado de Nietzsche *Homer's Wettkampf*: «Um sie [die griechische Geschichte] zu verstehn, müssen wir davon ausgehn, dass der griechische Genius den einmal so furchtbar vorhandenen Trieb gelten liess und als berechtigt erachtete ... Der Kampf und die Lust des Sieges wurden anerkannt: und nichts scheidet die griechische Welt so sehr von der unseren, als die hieraus abzuleitende *Färbung* einzelner ethischer Begriffe, zum Beispiel der *Eris* und des *Neides*».
8. Como me ha señalado el profesor A. Rüstow, las palabras griegas ἀρμονία y ἀρμότρεν derivan originariamente de la esfera táctil y visual (táctil > visual): son términos del carpintero (el «ensamblador») que «une» (cfr. también lat. *pango-compages-pax*) y han sido secundariamente aplicados a la esfera acústica.

La reaplicación de lo visual es asimismo característica de las especulaciones de Heráclito; por ejemplo, la analogía del arco y la lira, puesta de relieve en el fragmento 51, estriba únicamente en el aspecto visual de los dos objetos

(el arco, evidentemente, no produce música); y la misma tendencia visual informa también de su visualización diagramática (fragmento 31) del desarrollo: el agua 1) que produce el fuego 3) [a través del «rayo» o la «tierra» 2)], y, a la inversa, del fuego 3) que produce agua 1) [de nuevo a través de la «tierra» o el «rayo» 2)]. El profesor Rüstow ha dibujado para mí tres diagramas que muestran de manera parecida la simetría visual en que estriban las correspondientes especulaciones cósmicas:



En el fragmento 8 de Parménides, a los heraclíteos se les llama δίκρανος, «personas bicéfalas», y su visión del universo es calificada de παλίντροπος (un epíteto en origen aplicado a los barcos obligados por los vientos adversos a volver a puerto): una parodia opuesta de la simetría que prevalece en el sistema heraclíteo.

Pero ya en el siglo IV a. C. la imagen visual originalmente concebida por Heráclito fue mal entendida por el poeta Escitino, que, en una visión sinestésica, supone que la lira significa todo el mundo y que el plectro es el sol: [τῆς λύρας] ἦν ἀρμόζεται Ζηνὸς εὐειδὴς Ἀπόλλων πάσαι, ἀρχὴν καὶ τέλος συλλαβῶν. ἔχει δὲ λαμπρὸν πλῆκτρον ἡλίου φάος (según la explicación del profesor Rüstow, «la lira de Zeus fue diestramente ensamblada por Apolo, que unió el comienzo y el final de todas las cosas; y tiene como un brillante plectro la luz del sol»).

9. Hasta qué punto este concepto debió de parecerles ingenuo a los romanos podemos deducirlo del empleo de la *symphonia discors* en Horacio, que en su *Ars poetica* (374-378) la aplica ingeniosamente a la mala música interpretada en un banquete; de este modo parodia lo más repugnante para su estética (griega); falta de proporción = falta de gusto: «Ut gratas inter mensas

symphonia discors / Et crassum unguentum et Sardo cum melle papaver [videntemente una discrasia o mala mezcla] / Offendunt, poterat duci quia cena sine istis, / Sic animis natum inventumque poema juvandis, / Si paulum summa decessit, vergit ad imum». Du Bellay, imitando a Horacio en su invectiva «Contre les Petrarquistes», se opone a los excesos poéticos con referencias a la armonía cósmica:

L'un meurt de froid et l'autre meurt de chault,
L'un vole bas et l'autre vole hault,
L'un est chetif, l'autre a ce qu'il luy fault,
L'un sur l'esprit se fonde,
L'autre s'arreste à la beauté du corps:
On ne vid onq' si horribles discords
En ce Chaos, qui troubloit les accords
Dont fut basti le monde.

La *symphonia discors* en cuanto principio de la armonía del mundo se encuentra en Pontus de Tyard, el poeta de la Pléiade y teórico de la música, en una bacanal cantada en sus *Erreurs amoureuses*: «Quel accord discordant bruit, / S'entremêle s'entrefruit, / Qui mes esprits épouvante! [la música del evohé báquico]»; el mismo Baco aparece como vencedor acompañado por oposiciones integradas como la *discord-l'amitié*. En relación con esto debemos evocar los versos de Pope:

No juntos como el caos aglomerados y magullados,
sino, como el mundo, armoniosamente confundidos:
cuando vemos el orden en la diversidad
y cuando, aunque todas las cosas difieren, asentimos

En la poesía renacentista francesa, tanto la católica como la protestante, la discordia política es descrita, a la manera de Cicerón, como una perturbación de la armonía divina: como ejemplo de la primera, cfr. Ronsard, «Discours des misères de ce temps» (1564), que emplea contra los protestantes el argumento de las perniciosas *variations* al que más tarde recurrirá Bossuet:

Vous devriez, pour le moins, avant que nous troubler,
Estre ensemble d'accord sans vous desassembler;
Car Christ n'est pas un dieu de noise ny discorde;
Christ n'est que charité, qu'amour et que concorde,
Et monstrez clairement par la division
Que Dieu n'est point autheur de vostre opinion.

Un ejemplo de la segunda se encuentra en las *Tragiques* (I, 141) de D'Aubigné, que compara a Francia, desgarrada por las guerras religiosas, con el cuerpo de un gigante, hasta el presente invencible, ahora afligido por la hidropesía y la discrasia: «Son corps est combattu à soi-même contraire, / Le sang pur ha le moins [= «la sangre pura es vencida»] (por la impura); la explicación de los editores, Garnier-Plattard, es errónea], le flegme & le colere / Rendent le sang non sang ... / La masse degénere en la melancholie; / Ce vieil corps tout infect, plein de sa discrasie, / Hydropique, fait l'eau, si bien que ce geant, / Qui alloit de ses nerfs ses voisins outrageant, / Aussi foible que grand n'enfle plus que son ventre». Análogamente, Maurice Scève en *Le microcosme* escribe, según A.-M. Schmidt, *La poésie scientifique en France au XVI^e siècle* (Paris, 1939), p. 153, «deux des plus beaux vers qu'il ait jamais imaginés» sobre el acorde discordante en la música:

Musique, accent des cieux, plaisante symphonie.
Par contraires aspects formant son harmonie.

Estos versos se cuentan entre los más hermosos de la poesía francesa porque no sólo definen la armonía, sino que la evocan por medio de una «sinfonía de vocales». Scève describe como sigue el efecto de la invención de los modos musicales:

De discordant accord mélodieux tesmoins
Par les proportions des mouvements celestes
Soulageans icy bas nos cures plus molestes.

Con su mentalidad clásica, Grillparzer, al tratar de definir la música de Liszt, el cual entró en este mundo de pasiones «con un ojo como si procediera del Edén», enuncia el principio de todo el arte en los mismos términos, «*Eintracht in Zwietracht ist das Reich der Künste*».

10. Una visión más conservadora adopta B. L. v. d. Waerden en su artículo «Die Harmonie der Pythagoreer» (*Hermes*, 78 [1943], pp. 163 ss.); este estudioso restituiría a Pitágoras mucho de lo que Frank atribuye a estudiosos posteriores, e insiste mucho más en la cuestión empírica del punto de partida en Pitágoras que en la religiosa.
11. Posteriormente las especulaciones numéricas se hicieron aún más complicadas. Acerca de la cosmología de Petró de Himera, Plutarco informa de que, de sus 183 «mundos» (κόσμοι), 60 estaban situados en cada uno de los lados de un isósceles, con tres añadidos en los ángulos, todos ellos tocándose entre sí como en una χορεία. En la escuela neopitagórica, más o menos en la época del nacimiento de Cristo, la antigua especulación pitagórica fue

revivida: los siete planetas que causan la armonía de las esferas son identificadas con las vocales griegas, α, ε, η, ι, ο, υ, ω, mientras que Nestorio enseña que la armonía se origina en la consonancia de siete vocales y diecisiete consonantes, las cuales son aproximadamente identificadas con los planetas y los doce signos del zodiaco; cfr. H. Diels, *Elementum*, p. 45.

12. Esta parte de la *República* Milton la ha puesto en verso en sus *Arcades*, versos 61 ss.: «... en lo profundo de la noche, cuando el sopor / ha cerrado los sentidos mortales, escucha entonces / la armonía de las sirenas celestiales / que se sientan en las nueve esferas desplegadas / y cantan a los que empuñan las cizallas vitales / y hacen girar el huso adamantino / en que se devana el hado de dioses y hombres. / Tan dulce compulsión está en la música / para arrullar a las hijas de la Necesidad / y sujetar la inestable naturaleza a su ley, / y en movimiento medido el mundo inferior se arrastra / siguiendo el tono celestial, que no puede oír nadie / de molde humano, con grosero oído no purificado». Aquí tenemos la alusión a Ananke sosteniendo el huso de adamantino, mientras sus tres hijas devanan la tela en el huso y cantan junto a las sirenas.

Otro tratamiento del mismo tema lo encontramos en el cuento alegórico de Chamisso «Adelberts Fabel» (1806), en el que Ananke es presentada como un anciano ataviado con un manto azul celeste lleno de estrellas, que, cuando toca el arpa (del mundo), hace caer las estrellas en orden y cuyos acordes son la textura de la vida del poeta tal como es tejida por dos seres femeninos que no se entienden entre sí. Aquí el motivo de la armonía de las esferas se combina con el de los Hados, cuyo tejer se convierte en una música de las estrellas.

13. Las (ocho) sirenas canoras de Platón pudieron fácilmente convertirse en las (nueve) Musas de Plutarco, Marciano Capella y Macrobio (cfr. De Tolnay, *loc. cit.*, p. 89, que señala que en un pergamino del siglo XIII conservado en Reims que representa la armonía del universo, el cielo que envuelve a la tierra contiene nueve medallones con las nueve Musas que, al mismo tiempo, simbolizan a los nueve planetas).
14. Cfr. en Filón de Alejandría (ed. Cohn-Wendland, I, 196) la idea de que el Creador hizo que las cosas fueran consonantes, del mismo modo que hizo consonante el tono del laúd, a pesar de los desiguales sonidos (λύρας τρόπον ἐξ ἀνομοίων ἡρμωσμένης φθόγγων εἰς κοινωνίαν καὶ συμφωνίαν ἐλθόντα συνεχῆσαι ἔμελλεν: todo este capítulo constituye una anticipación del discurso de Panurgo sobre el principio de tomar prestado y prestar en la naturaleza). El alma está ajustada de una manera musical (II, 61: ὥσπερ τινὰ λύραν τὴν ψυχὴν μουσικῶς ἁρμωσάμενον) a fin de que los contrastes no chirrien.
- Por otra parte, cuando Philo interpreta el candelabro judío con sus siete brazos como las siete cuerdas celestes de las que el sol es el μέση, la cuerda

central que sirve para afinar (ἀρμολογεῖν) el instrumento (Boyancé: *Étude sur le Songe de Scipion*, p. 100), vemos ante nosotros un laúd del mundo (μουσικὸν καὶ θεῖον ὄργανον) que corresponde macrocósmicamente al alma humana.

También en Philo encontramos por vez primera la idea de Dios como músico que tañe, sin ser visto, al hombre: ὄργανον θεοῦ ἐστὶν ἄνθρωπος, κρούμενος καὶ πληττόμενος ἀοράτως ὑπ' αὐτοῦ (cfr. L. Schrade: «Die Darstellung der Töne an den Kapitellen der Abteikirche zu Cluni», en *Deutsche Vierteljahrsschrift*, VII, p. 245). Este símil aparece una y otra vez en la literatura moderna en la versión secularizada de un ser humano que tañe el alma de otro como si ésta fuese un instrumento musical: el «músico» humano por excelencia es la *inamorata* que inspira las emociones del corazón del poeta; los primeros testimonios de este símil que conozco son ejemplos del siglo XIV procedentes de Machaut y Chaucer (cada uno independiente del otro, según el ensayo de Karl Young sobre el *Dit de la harpe*).

Bastante diferente es la escena de *Hamlet* (III, 2) en que el tratamiento del alma humana como un instrumento es visto como una violación del misterio del individuo (Hamlet a Guildenstern): «A mí me tañerías; parecerías saber taparme los agujeros; me arrancarías el corazón del misterio; me harías sonar desde lo más bajo hasta lo más alto de mi tesitura; y hay mucha música, una excelente voz, en este pequeño órgano, pero no puedes hacerlo hablar. ¡Vive Dios! ¿Te parezco más fácil de tañer que un caramillo? Llámame el instrumento que quieras, por mucho que rasques no podrás hacerme sonar».

Quedó para el burgués postromántico Murger rebajar esta gloriosa metáfora a la descripción de la predisposición sexual de una mujer (*Scènes de la vie de Bohème*, en el capítulo titulado «La crémaillère»): «Rudolphe s'approche de Mimi et l'enlève dans ses bras. Puis, comme un musicien qui, avant de commencer son morceau, frappe un placage d'accords pour s'assurer de la capacité de son instrument, Rudolphe assit le jeune Mimi sur ses genoux et lui appuya sur l'épaule un long et sonore baiser qui imprima une vibration soudaine au corps de la printanière créature. L'instrument était d'accord». El capítulo acaba con esta cursi nota epigramática.

La idea de la amada tañendo el corazón del amante ha sido tratada de forma humorística y de una manera alejada de lo medieval por Gottfried Keller en su poema «Geübtes Herz»: el poeta dice a su amada que no debería rechazar su corazón porque haya amado antes; su corazón es un violín y se hace más precioso cuanto más se lo tañe. Y, para ilustrar esta práctica continua, el poema se basa en una secuencia de sonidos (y rimas) en -i- (puede observarse que en el dialecto suizo nativo de Keller la palabra para «violín» es *gige*, no *geige*).

Un último paso en el desarrollo descendente de la metáfora cabe verlo en su cristalización en referencia a «tañer los nervios de una persona», tal

como en al. *auf den Nerven jem. spielen* (para «nervios» = cuerdas [de un instrumento], *vide infra*).

15. Algunos de los escritores griegos posteriores concibieron la idea de las bodas entre la música y la castidad. Este concepto lo encontramos, quizá por primera vez, en el fabuloso cuento de Aquiles Tacio, ca. 300 (el cual, según la leyenda, se convirtió al cristianismo en su vejez), que describe la invención de las flautas de Pan; en el libro VIII, 6, de sus *Aventuras de Leucipa y Clitofonte*, nos cuenta que una doncella, perseguida por Pan, consiguió escapar a su abrazo derriéndose en el suelo y no dejando en su lugar más que una mata de carrizos que entonces Pan recogió, «los besó como si hubieran sido las heridas de ella», les echó su aliento y gimiendo de amor los convirtió en un instrumento musical. Lo colgó dentro de una cueva custodiada por Artemisa a condición de que sólo vírgenes debían entrar en ella; y desde entonces, cada vez que se aproximaba una joven que había perdido su virginidad, se oía un gemido, pero una virgen era saludada con una nota divina.

Yo señalaría que la idea básica del *Après-midi d'un faune* de Mallarmé, es decir, la idea de que el arte no procede de la experiencia sensible real (la captura de las náyades), sino del anhelo y la renuncia, es esencialmente la de la leyenda contada por Aquiles Tacio.

16. Hay un pasaje sumamente conmovedor en el párrafo final de «Monologien», IV, de Schleiermacher, que se ocupa de la amistad en términos musicales: «Es ist das Leben der Freundschaft eine schöne Folge von Accorden, der, wenn der Freund die Welt verlässt, der gemeinschaftliche Grundton absterbt. Zwar innerlich hallt ihm ein langes Echo ununterbrochen nach, und weiter geht die Musik; doch erstorben ist die begleitende Harmonie in ihm, zu welcher ich der Grundton war, und die war mein, wie diese in mir sein ist». En el siglo XVIII, se pone en la amistad un acento que a nosotros nos parecería mejor reservar para el amor romántico; compárese A. G. Spangenberg (que escribió hacia 1750; cfr. *Pietismus und Rationalismus*, p. 59): «(un miembro de la Hermandad Herrnhut) kam durch Gottes Fügung zu mir. Wir flossen gleich in Liebe zusammen, und alle unsere Gedanken harmonierten mit einander ... und ich werde dem Herrn nach in der Ewigkeit dafür danken».
17. La reivindicación del «gobierno a través de la música» —conocida también en la filosofía de Confucio— ha sido reiterada a menudo en los tiempos modernos. El profesor de música del *Bourgeois Gentleman* declara (I, ii): «Sans la musique, un état ne peut subsister ... si tous les hommes apprenaient la musique, ne serait-ce pas le moyen de s'accorder ensemble, et de voir dans le monde la paix universelle?». La edición *Grand-ecrivains*, en una nota a este pasaje, menciona una referencia parecida a Platón de Carlos IX,

con ocasión de la apertura de la Real Academia de Música (1570), así como un pasaje de la *Harmonie universelle* del Père Mersenne, 1636.

18. El texto se reproduce según Boyancé: *Étude sur le Sonnet de Scipion* (Limoges, 1936); véase el comentario en pp. 104 s.: las ocho esferas producen siete intervalos musicales.
19. Semejante acumulación de términos que insisten, por medio del prefijo, en un tema —quizá se les podría llamar «leitmotivs prefijales» y podrían situarse entre los más amplios «racimos sinfónicos»— ilustra claramente la importancia que el escritor en cuestión reconoce a un concepto. Cualquier traducción que vertiera *convenientia* por «armonía» y *consensus* por «acuerdo» omitiendo el anafórico *co-* que aparece en el resto del pasaje menoscabaría la fuerza del «martilleo». Puedo añadir que los «racimos sinfónicos» son asimismo muy útiles a la hora de determinar históricamente la presencia de un *topos* o un tema en un escritor concreto; en otras palabras, la historia de las ideas, aplicada a un texto, puede extraer un enorme provecho del estudio de las palabras.

Nunca he conseguido entender cómo se podría leer adecuadamente a un filósofo sin recurrir al texto en su idioma original (en mi opinión, el procedimiento del *Journal of the History of Ideas*, que suele traducir al inglés las palabras del filósofo original, muestra más respeto por el lector que por el filósofo en cuestión). Al fin y al cabo, un filósofo no es más que una clase especial de escritor, al cual cabe aplicar el mismo procedimiento que tan a menudo emplean los críticos de «literatura», los cuales, por ejemplo, subrayarán las «palabras clave» en Milton y Goethe, en Dante y Pascal, que dan una pista sobre los motivos líricos: esto es lo que Hans Sperber y yo hemos llamado «Motiv- und Wortforschung». Cualquiera que lea a Platón o a Cicerón traducidos puede, quizá, captar el sentido general del pensamiento; pero ¿cómo percibir la imbricada trama de las resonancias, la densidad del pensamiento en la construcción, la aplicación práctica y enérgica del pensamiento al momento en que se expresa el pensamiento, el recurso a conceptos favoritos tal como se refleja en palabras clave: el pensamiento como acción, como realización práctica? Pensar con palabras y en palabras es un procedimiento tan antiguo como la filosofía humana. De hecho, el primer intento de filosofía es el mismo lenguaje; y el lenguaje nunca pierde su dominio sobre el filósofo, por muy elaborados y refinados que puedan llegar a ser sus filosofemas. «El lenguaje piensa por él», como dijo Schiller. Intentar separar pensamiento y palabra es tan ilusorio como en lingüística tratar de separar semántica y fonética. El profesor Crane ha mostrado recientemente las falacias generalmente inherentes tanto a la interpretación filológica de los textos como a la historia de las ideas aplicada a los textos (*College English* II, 764 s.), y aboga, aunque sin revelar la naturaleza particular

de esta particular síntesis, una «tercera alternativa»: «podemos esforzarnos por adquirir, en este campo, una temática propia, una temática que no sean ni las palabras tal como las trata el filólogo, ni tampoco las ideas tal como concibe éstas el historiador dialéctico, sino más bien una combinación de ambas cosas...». Sí, diría yo: esa combinación de las dos en que la idea y la palabra sean, en cada momento de la lectura, *vistas* juntas (por supuesto, podemos separarlas temporalmente con propósitos pedagógicos), tal como se hace en este estudio.

Editores y críticos no se dan cuenta del todo de la importancia de la combinación de racimos de *con-*; cuando Dante (*Convivio*, 3.14) dice al unísono con Cicerón: «... a quelle Atene celestiali, dove gli Stoici e Peripatetici e Epicurii per l'altre [virtù] de la veritate eterna, in uno volere concordemente concorrono», los comentaristas no insisten lo suficiente en la presencia del *topos* indicado por el prefijo. Por otro lado, el racimo de *dis-* refleja disarmonía: Agrippa d'Aubigné, al describir en sus *Tragiques* a la *mère non mère* (es decir, Francia) desgarrada por la guerra intestina, hace hincapié en el estado de una naturaleza *se desnaturalant*, de una *mère desnaturalée* (encarnada por Catalina de Medici) [I, 501, ed. Garnier]: «La mère du berceau son cher enfant deslie; / L'enfant qu'on desbandoit autres-fois pouv sa vie / Se desveloppe ici par les barbares doigts / Qui s'en vont destacher de nature les lois / La mère deffaisant, pitoyable et farouche...» (La disarmonía lo invade todo, atrayendo a su torbellino incluso verbos tan inocuos como *deslier*, *desbander*, *dewelopper*).

En los *Cambridge Poems* de George Herbert (III: «La Iglesia», ii), la armonía de la Biblia es emparejada con la armonía de las esferas. Lo mismo que el cielo estrellado es un libro escrito por Dios, así el libro de Dios es también un cielo estrellado: «¡Ah, si yo comprendiese cómo todas tus luces se combinan, / y las configuraciones de su gloria! / Ver no sólo cómo brilla cada verso, / sino todas las constelaciones de la historia... / Este libro de estrellas alumbrá como bendición eterna». La edición Boston-Nueva York, 1915 (II, 188) cita a modo de comentario *Country Parson*, de Herbert, iv: «Siendo toda Verdad consonante [cursiva mía] en sí misma, una industriosa y juiciosa comparación de un pasaje con otro pasaje debe de ser una singular ayuda para la comprensión correcta de las Escrituras». Y el editor observa: «Para resaltar el tema, el prefijo *con-* se utiliza tres veces en los cuatro primeros versos». No se menciona, sin embargo, el hecho de que estos prefijos están en sí mismos conectados con el *topos* *consonare*-armonía: que ellos mismos forman un *topos* lingüístico, heredado de la antigüedad y no son un rasgo de estilo particular de Herbert.

Todos nuestros comentaristas contemporáneos han ensalzado la vena particular en Paul Claudel al hacer un juego de palabras mediante la introducción de un prefijo *con-* en una palabra como *connaître* [*co-naitre* para Claudel].

Pero se les ha pasado por alto que en su *Art poétique* el mismo poeta ha imitado la antigua acumulación de prefijos *con-*, en un pasaje que, en la vena antigua, se ocupa del «concierto» contenido en un momento del tiempo: tras largas enumeraciones de todas las cosas que «juntas» (*tout cela se repite* varias veces) constituyen *l'heure totale* (= *la durée réelle* de Bergson), leemos (pp. 41-43): «à toute heure de la terre il est toutes les heures à la fois ... Les aménagements de la terre travaillée par le feu et l'eau, les réactions des acides et des sels, le tirement spirateur de la végétation, l'animal asservi à son instinct, l'homme debout: tout concourt au même dessin, reçoit d'un même moteur impulsion, mesure et vie ... Toutes choses dans le temps écoutent, concertent et composent. Les rencontres des forces physiques et le jeu des volontés humaines coopèrent dans la confection de la mosaïque instant» (para *concerter*, que es empleado como en Corneille, véase más abajo). Análogamente, en *Positions et Propositions* (I, II): «Nous procédons à l'émission d'une série de complexes isolés [si el poeta está componiendo versos], il faut leur laisser, par l'alinéa, le temps, ne fût-ce qu'une seconde, de se coaguler à l'air libre, suivant les limites d'une mesure qui permette au lecteur de comprendre [cursiva del autor] d'un seul coup et la structure et la saveur». *Ibid.* (p. III): «Ce moule [el libro] où viennent se coaguler et se composer les images du Passé, les témoignages du Présent et les impulsions du Futur». Y no es casual que también en Paul Valéry se arracimen formaciones en torno a *composer*, que es concebido, tanto por Valéry como por Claudel, como un *com-ponere* (cfr. R. Burkart, *Arch. f. neu. Spr.*, CLXI, 95); en Claudel puede verse una influencia católica, mientras que Valéry seguía modelos más antiguos; en ambos podemos encontrar vestigios de una tradición unificada, en último término ciceroniana.

En Maine de Biran, *Les discours philosophiques de Bergerac* (1807; *Oeuvres*, V, 5), leemos el siguiente pasaje (en el que la cursiva pertenece al original): «Le Chef-d'oeuvre de la nature, l'homme, considéré sous les rapports d'une organisation admirable par la variété, la complication et le jeu de tous les instruments de la vie; plus admirable encore par l'unité de cette vie même et l'accord parfait de toutes les fonctions qui y conspirent et consentent, l'homme se trouve lié par l'ensemble de ses rapports avec tout ce qui l'entoure» (es evidente que las cursivas del original indican una cita de Cicerón: el *conspirare-convenire-concordare* encontrado más arriba).

Finalmente, puedo mencionar el pasaje del Convenio del Mayflower en que los Padres Peregrinos se comprometieron a «convenir y combinarnos juntos en un cuerpo político civil», imitando con ello, mediante el «prefijo de concordia», el orden cósmico y hablando al modo ciceroniano en medio del siglo XVII. Cfr. los prefijos *con-* en el pasaje (citado por G. L. Finney, *Jour. of the Hist. of Ideas*, VIII, pp. 153-186) del escritor del siglo XVI Stephen Gosson,

The School of Abuse, que compara la comunidad bien gobernada con la armonía musical y la armonía de los elementos: «la concordia de los elementos y sus cualidades ... concurren juntos a la constitución de los cuerpos terrenales y al sostenimiento de todas las criaturas» (p. 156). Este *topos* no se ha extinguido en nuestros propios días. Winston Churchill, durante la última guerra, describió en varias ocasiones la asociación de los aliados mediante la combinación de *co[n]* sustantivos; en su discurso ante el Congreso el 18 de mayo de 1943, por ejemplo, afirma: «hemos ... actuado en estrecha combinación o concierto ...»; «esta intimidad y concierto ...»; «la campaña en el noroeste de África ... es el ejemplo más hermoso de cooperación de las tropas de tres países diferentes y de la combinación bajo un solo mando». Y en un discurso ante el Parlamento en relación con los mismos acontecimientos, el 8 de junio de 1943, dice: «la más completa concordia y confianza reina en el estado mayor del general Eisenhower, y las fuerzas de las dos grandes naciones del mundo de habla inglesa están trabajando juntas literalmente como si fuera un único ejército»; «... nuestros crecientes concierto y unidad ...».

Nuestro *topos* estilístico de los racimos de *co-* es asimismo importante para la lingüística histórica. Varias palabras romances, que desde hace mucho permanecían inexplicadas, contienen un *con-* indicativo de «armonía» (cristiana); un ejemplo es el de *contropare*, «armonizar» (textos bíblicos), «interpretar figuradamente» (en Casiodoro), que, según mi opinión (cfr. *Romania*, 1938), subyace a la familia léxica del francés (*con*)trouver y es una excrecencia tardía de la familia *consonare*—*consonare*—*consentiri*. El romance (*cum*)initiare, «iniciar», que Jaberg, *Revue de Linguistique Romane*, I, p. 128, acertadamente refiere a la «iniciación» cristiana (aunque no justifica el prefijo *con-*), ha de explicarse, creo yo, mediante el «compañerismo» de los iniciados; para el prefijo *cum-* en el latín cristiano, en cuanto indicación de la solidaridad y fraternidad cristianas, cfr. un tratado de Erik Ahlman (Helsinki, 1916) que sólo conozco por una cita de Y. Malkiel. El italiano *congratularsi* (ingl. *to congratulate*), y las palabras para «condolencia» están enraizadas en una atmósfera de catolicismo, tal como se expresa en el tropo medieval: «Congaudeant Catholici / Laetentur cives celici / Die ista ...».

20. En los románticos alemanes encontramos una tendencia a revivir no tanto el latín *con-* como su prototipo griego, *syn-*. Kluckhohn, en *Persönlichkeit und Gemeinschaft*, p. 13, habla de «das rommantische Syn-», y enumera los siguientes términos encontrados en los escritos de esta escuela: *Symphilosophie*, *Sympoesie*, *Synexistenz*, *συνευθουσιάζειν*, *Koaktivität*, *höchste Sympathie* e incluso *Sympolemisieren* y *Symfaulenzen*. Todos ellos son derivados de *συνπάθεια* y sus congéneres, incluido *συμφιλοσοφείν*, «filosofar por simpatía».
21. En el siguiente poema, atribuido a Petronio (según me ha comunicado el profesor Castro), es la comunidad de plañideras simpatéticamente unidas

en la aflicción la que se retrata mediante la reiteración de *con-* (así como por palabras que sugieren unión):

Naufragus eiecta nudus rate quaerit eodem
 Percussum telo, qui sua fata legat;
 Grandine qui segetes et totum perdidit annum,
 In simili deflet tristia fata sinu
 Funera conciliant miseris, orbique parentes
 Coniungunt gemitus, et facit hora pares.
 Nos quoque confusis feriemus sidera verbis,
 Et fama est iunctas fortius ire preces.

22. Cfr. en las *Cambridge Songs*, ed. Strecker, n° 3: «Voces laudis humane / curis carneis rauce / non divine maeiastati / cantu sufficiunt, // Que angelicam sibi militiam in excelsis psallere / sanctam iussit / *simphoniam*. // Necnon variam / mundi discordiam / se movendo *concordem* / dare fecit / *armoniam*».
23. Para la conexión entre «islas» y la fe cristiana, cfr. Rabano Mauro (*De Universo* [c. 844]), Migne, III, 353:

Insulae dictae quod in salo sint, id est in mari positae [aquí tenemos una etimología de San Isidoro de Sevilla: *Hym*, XIV, vi, 1], quae in plurimis locis sacrae Scripturae aut Ecclesiae Christi significant, aut specialiter quoslibet sanctos viros, qui tunduntur fluctibus persecutionum, sed non destruuntur, quia a Deo proteguntur. Nam in psalterio scriptum est: *Dominus regnavit, exultet terra, laetentur insulae multae* (Psalm. XCVI): Regnante itaque Domino per totum mundum dispositae laetentur Ecclesiae: quae merito insulis comparantur, quia mundi fluctibus ambigunt circumstantium persecutionum numerositate tunduntur: sed sicut istae saevientibus fluctibus nesciunt laedi, ita nec sanctae Ecclesiae perturbationibus adversariorum probantur immunes: quin potius illos suis cantibus frangunt, qui in eas undosis culminibus irrueunt.

Aquí también encontramos una indicación de un *ambiens* protector, que resiste al mundo exterior que «acosa» a los cristianos (nótese el aroma hostil de *circum-*, en contraste con el amistoso de *amb-*), y de la armonía del mundo que triunfa sobre la persecución («illos suis cantibus frangunt»).

24. No me estoy olvidando de la poesía de los Salmos que elogian la tierra elogiando a Dios, revelándonos en el firmamento lleno de estrellas la manifestación de la gloria de Dios (salmos. 19, 1-5; 147, 4-5; 148, 3). Charles de Tolnay, en su artículo «The Music of the Universe» (*Journal of the Walters Art Gallery*, VI, pp. 82-110), ha mostrado que la identificación de la música de David con la armonía pitagórica de las esferas hizo posible que la figura de Orfeo (para los antiguos el cantor de la armonía del mundo y cuyo mito tiene una cierta semejanza con el de David) fuera sustituido en el arte medieval por la del rey-músico judío, el cual, con el poder mágico de la música, domaba no bestias, sino a un rey. Así, David músico aparecerá en la Edad Media rodeado por los signos del zodiaco, por los animales a los

que se supone que ha encantado, por los seis tonos o por las figuras alegóricas de las estaciones y los elementos. En el cuadro de Lorenzo Ricci (ahora en la Walters Art Gallery) que ha provocado el artículo de De Tolnay, se nos ofrece la escena de la Anunciación, que tiene lugar bajo un *supercoelum* en el que se ha pintado un cielo azul con estrellas doradas y un medallón que muestra a David tocando el arpa, como si la escena inferior estuviera acompañada, motivada, por la música del mundo.

(En cuanto a la representación [en una miniatura de Cosmas Indicopleustes] de David rodeado por seis coros, que se representan también como seis estrellas, De Tolnay explica el número «6» por los seis intervalos entre los siete tonos. Yo también sugeriría el modelo del «6» que se encuentra primero en el arte oriental, luego en el griego tardío [cfr. Friedländer, *loc. cit.*, en el tapiz del siglo V que representa a Hestia rodeada por tres figuras a cada lado], y finalmente en vidrieras del siglo XII [donde, por ejemplo, la Virgen y el Niño son retratados con tres ángeles a derecha e izquierda].)

El «modelo de la prefiguración» se aplicó también a este papel de un músico cristiano (David como el precursor de Cristo): la derrota musical del demonio en Saúl por David era una anticipación de la victoria de Cristo sobre el mal en el hombre. Un escrito eclesiástico (Nicetio en *De laude et utilitate spiritualium canticorum*, cfr. L. Scade, *Dtsch. Vierteljahrsschr.*, VII, 248) veía incluso en la cítara, supuestamente empleada por David, una «figura crucis Christi, quae in ligno et extensione nervorum mystice gerebatur jam tunc». El instrumento de David estaba «místicamente afinado» con la cruz. Este tema lo encontramos hasta en el siglo XVII: el frontispicio de la *Harmonie universelle* de Mersenne (1637) muestra una figura con atavío antiguo (que podía ser David u Orfeo, o una síntesis de ambos) encantando animales por medio de la música; debajo se ha inscrito un versículo de los salmos. En el prefacio, Mersenne se refiere a la descripción del signo de la cruz por Tertuliano como una realización musical (*modulabantur Christum*), y expresa el deseo de que «des Orphées chrétiens» canten, en su tiempo, «des airs spirituels». La fusión de los elementos cristianos y paganos es aquí perfecta.

Aún de otra manera se acomodó el Antiguo Testamento al concepto cristiano de la armonía del mundo: estoy pensando en la canción de los tres niños hebreos en el horno ardiente, que fue insertado en Daniel 3, 51 (esto forma ahora parte de los Laudes en el Breviario Romano) por un judío del siglo I a. C., cuyo «tono jubiloso ... está en marcado contraste con el pesimismo de la Oración de Azarías» y cuya mención del «Templo santo y glorioso» parece indicar un estado floreciente de los servicios religiosos, como ha sido señalado por R. H. Charles, *The Apocrypha and Pseudepigraphica of the Old Testament*, p. 629. La letanía de los *benedicite* comprende toda la creación, y un verso introductorio

- contiene una alusión a la unanimidad de este canto en alabanza de Dios y Su maravillosa creación, expresada en medio de un peligro mortal («Tunc hi tres quasi et uno ore laudabant et glorificabant et benedicebant Deum in fornace»). Alguien como Benjamin Franklin, perteneciente a una civilización con propensión a la percepción visual y el racionalismo, no pudo sino deplorar las múltiples «repeticiones» de los salmos (cfr. Van Doren, *Benjamin Franklin*, p. 438).
25. La diferencia entre el simbolismo judío y el mahometano por un lado y el del cristianismo por otro ha sido descrita de modo magistral por Mahnke, *Unendliche Sphäre*, p. 214:

das christliche Grunddogma der Menschwerdung Gottes vermag die substantielle Transzendenz des göttlichen Wesens durch die wirkliche Immanenz seiner Schöpferkraft und die unmittelbare Offenbarung seiner Persönlichkeit in irdischen Geschehen doch viel wesentlicher zu ergänzen, als dies in der jüdischen und islamischen Erhabenheitstheologie ... möglich ist. Deshalb hat auch erst die christliche Mystik einen echten Symbolismus ausbilden können, der in der sinnlichen Realität nicht bloss ausserliche Allegorien oder Analogien der höheren göttlichen Wirklichkeit findet, sondern dem alles Irdische ein wahres *σύμβολον*, ein Erkennungszeichen des sich offenbarenden Himmlischen ist, ja ein von Gott persönlich «eingesetztes und geweihtes» Sakrament, das im Sichtbaren selbst unsichtbare Werte spendet.

- Lo que aquí se dice del símbolo cristiano visible pertenece también al audible.
26. Estas expresiones no han dejado de ser características de los himnos religiosos, cfr. *Cambridge Songs*, n° 23: «Vestiunt silve tenera ramorum / virgulta, ... / canunt de celsis saedibus palumbes / carmina cunctis. // Hic turtur gemit, resonat hic turdus / ... passer nec tacet ... / aves sic cuncte celebrant estivum / undique carmen».
27. El alcance mundial de la musicalidad religiosa de San Ambrosio es estrechada y adulterada por Maurice Barrès en su *Amitiés françaises* (1903), donde describe la educación ideal de un «pequeño lorenés». Primero propone actuar sobre la imaginación del niño a través de la música: la tarea del educador consiste en criar al niño *in himnis et canticis* (una frase tomada de San Ambrosio), a fin de adaptar la melodía del alma del niño, sin adulteración, a la sinfonía de la comunidad. Pero en la genuina melodía del niño es, por supuesto según Barrès, la raza francesa la que canta, y al educador incumbe fortalecer esta innata, potencial música francesa. Lo que en San Ambrosio era música del mundo se convierte en música nacionalista en este presunto cristiano del siglo XX.
28. En contradicción con las «sinestésicas» celebraciones litúrgicas cristianas, la liturgia judía se ha mantenido austeramente confinada en el canto monódico; hay una relativa ausencia de mímica (un recuerdo embrionario de un enfoque mímico es la costumbre en el Kedushshah —que corresponde al Sanctus de la misa católica— de ponerse de puntillas tres veces, tantas como se pronuncia la palabra «santo», a fin de simbolizar que «las montañas saltaban como corderos»).

En mi opinión, las investigaciones de Spanke sobre el origen de la danza-canción *rondeau* habrían sido más fructíferas si no hubiese planteado la pregunta en términos de «¿qué es primero: la danza-canción laica o la litúrgica?». Pues la idea de la armonía cristiana del mundo debió de ser eclesiástica tanto como laica en la Alta Edad Media, una civilización invadida por la sensibilidad cristiana. La fecha relativamente temprana de un *rondeau* en latín o en una lengua vulgar prueba poco: es el trasfondo común con que debemos contar. Incluso si Abelardo conocía la forma métrica del *rondeau* laico, no sabemos si el *rondeau* laico no es una excrecencia de los sentimientos religiosos. En tales cosas, el tratamiento como un *Volkslied* antes oscurece que ilumina. En el poema épico provenzal de Sainte Foy (ed. Alfarié and Hoeffner, París, 1926), escrito en una época tan tardía como el siglo XI, vemos a un clérigo escuchando una «*canczon* [hagiológica (latina)] ... *qu'es bella n tresca*» («una bella canción para bailar»; verso 14) y cantando su paráfrasis provenzal (probablemente también *bella n tresca*) en uno de los «tonos» eclesiásticos («*l primers tons*). En el imaginativo cuadro de esta ejecución tal como es visualizada por Alfarié: «*Replaçons-la par la pensée, au temps des croisades, en une des églises de la région pyrénéenne ... devant une assistance très-croyante, qui s'est réunie en une nuit d'octobre, à la lueur des cierges, pour célébrer les vigiles de la Sainte préférence, patronne des croyants, et à qui de pieux chanteurs font entendre, en des chœurs alternés (?), le récit émouvant du martyre, tandis que des acteurs bénévoles (?), dans un but religieux, en miment les scènes avec des gestes cadencés*», he introducido signos de interrogación según las dudas de Spanke sobre las pruebas testimoniales (véase nota 31, *infra*); no deseo, sin embargo, dar a entender que creo que esta imagen poética no es básicamente fiel: la poesía puede a veces ser más fiel al espíritu de una época que la llamada historia. A un santo se lo celebraba con bailes e himnos según el principio de la *Gesamtkunstwerk*.

Es interesante observar la influencia del himno ambrosiano en el género narrativo de la leyenda cristiana, que se convirtió por ello en un género lírico y musical. Una muestra de tal narrativa hagiográfica «ambrosiana» es el modelo latino de la *chanson de sainte Eulalie*, una secuencia que se conserva junto con el primer documento poético de Francia en el mismo manuscrito del siglo IX: «*Cantica virginis Eulalie / concine, suavissima cithara! / Est opere quoniam precium / clangere carmine martyrium, / tuam ergo voce sequar melodiam / atque laudem imitabor Ambrosiam. / Fidibus cane melos eximium, / vocibus ministrabo suffragium. / Sic pietate[m], sic humanum ingenium / fudisse fletum compellamus ingenitum*». Este exordio relativamente largo (10 versos) del poema (29 versos) afirma la descendencia literaria del poema (San Ambrosio) e insiste deliberadamente en sus

cualidades audibles (*concine, suavisona cithara, clangere, etc.*); la música es puesta de relieve (la voz humana sólo «seguirá, prestará apoyo, al instrumento»), y esta música es «elogio», por tanto «digna», y su contenido emocional será «amor» y simpatía («lágrimas») por la santa. La idea del último par de versos parece ser la de que la música (con su orden, probablemente los *numeri*) restringe (*compellamus*) el libre fluir del sentimiento. La narración misma ocupa sólo ocho versos: debido a sus obras divinas, Eulalia, en una metamorfosis ovidiana cristianizada, asciende al cielo (*idcirco stellis coeli se miscuit*). Éste parece ser el eje del poema: la última parte de once versos se dedica a la esperanza en que la santa intercesora protegerá a quienes gozosos cantan su alabanza —y por tanto hacen buenas obras (*qui tibi laeti pangunt armonia y devoto cordo modos demus innocuos*)— y que harían propicio al Señor del cielo poniendo en el cielo las buenas obras de sus siervos (p. ej., el canto de este himno). También se puede señalar de pasada la presencia de la sinestesia: el alma de Eulalia es *lacteolus*; nuestras obras «destellarán» entre las estrellas. (El himno de Prudencio, por el contrario, se detiene exclusivamente en los colores.)

Yo creo que la idea de la armonía de las esferas, aunque no haya ninguna referencia explícita a ella, está implícita en el poema. El vínculo que conecta las partes del poema (el elogio «sonoro» de la santa, la «simpatía» por el martirio, la descripción de la morada celestial de la santa y la imploración de su intercesión por los piadosos cantantes) se ha de buscar evidentemente en la música = piedad = exultación celestial. Es la prueba de amor de Eulalia la que provoca la música, y el elogio musical es el mismo una buena obra. La secuencia de la francesa Eulalia ha omitido toda musicalidad y lirismo, presentando una narración épica centrada en torno a la *καλοκαγαθία*, la belleza moral de la santa; su carácter, primero definido en los versos iniciales (belleza de alma) y elaborado (como en un drama clásico francés) en los subsiguientes; su concentración de la fuerza de voluntad en la aceptación del martirio y el triunfo sobre la muerte, con la ayuda de Cristo; y el vínculo con la oración en intercesión por los creyentes es la idea de que podemos obtener el apoyo del más allá en nuestra hora de la muerte, como ella ha hecho. Puesto que aquí sobre lo que se pone el acento es el carácter, se hace más hincapié en el desarrollo lógico que en el sentimiento exultante. El relato épico es desmusicalizado, aunque ha conservado la forma métrica (y quizá también la musical); y en lugar de la forma ornada de la poesía latina, se ha introducido una nota de simplicidad devota y precisión dogmática.

29. En la obra de Margot Sahlin (*Études sur la carole médiévale*, Upsala, 1940) hay listadas muchas expresiones medievales del «unanimismo» de la voluntad de unidad espiritual por parte de una congregación, manifestada por

respuestas, aunque éstas fueran sólo palabras tan simples como *kyrie eleison* o *gloria tibi domine*, que los *simpliciores et idiotae* pueden pronunciar (p. 101): cfr. en Paderborn (ca. 836): «Cumque clerus in hymnis et confessionibus Deum benediceret, et spiritualium carminum melodiam ... concineret, populus vero *Kyrie eleison* ingeminaret, cum ineffabili jubilo erectis ad Deum mentibus singulorum» (p. 100); en el funeral de Gunebaldo († 777): «cumque illi psallentes, caelestia modulantes portabant eum ad sepulchrum, omnis plebs comitantes *gryeleizabant*, qui consonantis canentium vocibus, qui iocundis iuvenum iubilationibus ... multis vocibus quasi uno ore psallentes glorificabant Deum» (p. 109); una visión de los ángeles que cantan el *Kyrie eleison*: «et ego eorum vocibus vocem adjunxi, et eadem laetabundus deprompsi» (p. 102); un predicador alemán (ca. 1300), entre las seis clases de canciones existentes, describe así el *cantus jubilantium*, *weodenlied*: «hoc cantant angeli et sancte virgines coram deo et agno, *chorizantes alterutrum ad leticiam se provocantes*»: es el certamen del júbilo musical en la paradisiaca armonía del mundo el que llevará al «concierto» (cfr. *infra*). En una *vita* de Heriberto de Colonia († 1200), una procesión de franceses y alemanes emprendida para evitar la sequía se describe así: «ex omni ordine utriusque sexus, lingua quidem diversa, sed una intentione et eodem sensu concerpando, *Kyrie eleison*, altitudo caeli pulsabatur» (p. 96): la lengua de la liturgia, la lengua supranacional, incluso en sus frases mínimas, garantiza la concordia, la unanimidad en la discordia de lenguas.

30. Esta lectura (en lugar de *colore acri adnectitur*) me la ha propuesto el profesor Friedländer como más en armonía con la idea de Empédocles de que el fuego, en virtud de su calor, es más afín al aire; y en virtud de su sequedad, a la tierra.
31. Estas citas proceden de la p. 138 en el sintético capítulo sobre las danzas rituales medievales incluido en el libro de Sahlin, un capítulo que resume las investigaciones de Dom L. Gougaud, *Rev. d'hist. eccl.*, XV (1914), de Alfarc, «La chanson de Sainte Foy», II, 71, y de H. Spanke, *Neuphil. Mitt.*, XXXI, 143, XXXIII, 1. Pero el siguiente ejemplo que pone, de Paulino, ha sido mal interpretado por Sahlin: «Hinc senior sociae congau-det turba catervae: / Alleluia novis balat ovile choris»; *balat* no es seguramente el romance *balen*, *ballare*, *bailar*, sino *balare* = fr. *bêler*, «*balen*» (jovile!). De manera que el pasaje de Paulino es más bien un testimonio de la respuesta «aleluya». La rica colección de textos medievales que presenta Sahlin muestra que muy a menudo un coro se combina con la danza; de modo que el intérprete moderno puede dudar sobre si traducir a *ducere choream* por una u otra alternativa, o por ambas a la vez; éste es también el caso de la familia léxica fr. ant. *caroler*, *carole*, cuyo núcleo semántico es «cantar canciones con un refrán mientras se marcha en procesión» (nótese también el empleo de *carole* en Dante: *Par.* XXV, 97:

«E prima, appresso al fin d' este parole / 'Sperent in te' di sopra noi s' udi; / A che risposer tutte le carole»: = ¿danzas + palabras?). En cuanto a la etimología de *caroler*, *carole*, Sahlin propone el refrán *kyrie eleison* (> fr. *kyrielle*), que a mí me parece aceptable por razones fonéticas, cfr. MLN, 56, pp. 222-225. No tenemos más remedio que volver a ese *coraulis* (Sahlin, p. 76) en el verso de Venancio Fortunato (*clericus ecce choris resonat, plebs inde coraulis*); sea lo que sea lo que la palabra signifique, ese verso contiene la clara idea de una «respuesta» cantada. Hasta ahora quizá no se ha reparado en que las frases épicas corrientes fr. ant. *mener joie, mener duel*, «mostrar euforia, aflicción», etc., deben explicarse con este *ducere chorum*, «conducir un coro de júbilo o lamentación», dicho del director de un coro. En origen estas frases significaban manifestación *solemne* o *formal* (pública) de sentimientos.

32. Una referencia a la flauta como un instrumento pagano empleado para amansar y tranquilizar lo encontramos en los versos del *Paraíso perdido* de Milton, I, 549-562: «Pronto avanzan / en perfecta falange al aire marcial dórico / de flautas y suaves caramillos tal como los que elevaron / a la altura del más noble temple los héroes de antaño / prestos a la batalla, y más que furor / inspiraban valor deliberado, firmes y no movidos / por el temor de la muerte a la fuga o a una retirada vergonzosa, / sin faltarles poder para mitigar y templar / con solemnes toques los turbados pensamientos, y expulsar / la angustia y la duda y el miedo y la pena y el dolor / de los espíritus mortales e inmortales. Así / inspirando fuerza unida con un pensamiento fijo / avanzaban en silencio al dulce son de las gaitas / que hechizaba / sus dolorosos pasos sobre el abrasado suelo». El mismo tema aparece también en el texto de *La flauta mágica* de Mozart (de Schikaneder-Giesecke), que presenta una combinación de misterios paganos con la atmósfera medieval del *Oberón* de Wieland.
33. Esta escena tiene su reflejo en aquella del místico alemán Seuse, *Des Dieners Leben*, cap. 5, donde el siervo (de Dios) ve a un *himelscher spilman* parecido a un arcángel a la cabeza de un grupo de similares jóvenes celestiales, que le invitan a unirse a la danza («er muste mit in och himelschlich tanzen»), a la alegre tonada («froelichez gesengeli von dem kindlin Jesus»), *In dulci júbilo*: «dis tanzen waz nit geschafén in der wise, als man in diser welt tanzet, es waz neiswi ein himelscher uswal und ein widerinwal in daz wilt abgrund der goetlichen togenheit» (con orden y número en medio del salvaje abismo de la gracia de Dios). Esta cita la he encontrado en el artículo de E. Benz «Christliche Mystik und christliche Kunst», *Deutsche Vierteljahrsschr.*, XII, 34 (Benz cita también un poema anónimo contemporáneo con los versos: «Jesus der tanzer maister ist ... er wendeth sich hin, er wendeth sich her si tanzet alle nach siner leye»).

34. De ahí Boecio, *Inst. Arithm.*, I, 2: «omnia quaecumque a primaeva rerum natura constructa sunt, numerorum videntur ratione formata»; Alanus ab Insulis, *Anticlaudianus*: «[La aritmética] Muta tamen totam numerandi prae-dicat artem: / Quae numeri virtus, quae lex, quis nexus et ordo, / Nodus amor, ratio foedus, concordia limes. / Quo modo concordi numerus ligat omnia nexu, / Singula componit, mundum regit, ordinat orbem / Astra movens, elementa ligans, animasque maritans. / Corporibus, terras caelis, caeleste caducis» (ésta es una frase reminiscente de Arquitas: $\sigma\tau\acute{o}\sigma\iota\nu\ \mu\acute{\epsilon}\nu\ \epsilon\tau\alpha\nu\alpha\sigma\epsilon\nu$, $\delta\mu\acute{o}\nu\iota\alpha\nu\ \alpha\upsilon\delta\eta\sigma\epsilon\nu\ \lambda\omicron\gamma\iota\sigma\mu\acute{o}\varsigma\ \epsilon\upsilon\pi\epsilon\theta\epsilon\iota\varsigma$). Karl Fiehn, que cita estos textos en su artículo «Zum Troilus Alberts von Stade» (en *Ehrengabe Karl Strecker*, 1931, p. 55), muestra cómo, en el poema épico latino medieval, la Filosofía sostiene en sus manos los números 27 y 8, es decir, las formas geométricas que corresponden a los elementos (27 = $3 \times 3 \times 3$ [es decir, las figuras que se desarrollan a partir del triángulo] es la pirámide o tetraedro, que corresponde al fuego; 8 = $2 \times 2 \times 2$ el cubo, que surge del cuadrado, el cual corresponde a la tierra). En otras palabras, a la Filosofía se la representa dominando los elementos.
35. Cuando Wordsworth dijo: «Parecería que el soneto, lo mismo que cualquier otra composición legítima, debiera tener un comienzo, un medio y un final; en otras palabras, consistir en tres partes, como las tres proposiciones de un silogismo, si se permite el uso de tal ilustración ...» y aplicó (como N. F. Maclean ha mostrado en *The University Review*, 8 [1941], pp. 202-209, en 205) una estructura tripartita a un soneto propio que trata del «santo tiempo-sin aliento para la adoración», estaba pensando en términos agustinianos: el soneto, una unidad de tiempo y aliento en la que tiene lugar el descubrimiento de Dios por Su criatura, no es sino una imagen de lo Intemporal tal como es captado por el hombre temporalmente condicionado.
36. Es de hecho increíble que Bergson afirmara, por ejemplo, en el resumen de su filosofía que hizo en 1934, en *La pensée et le mouvant*, que «ningún» filósofo antes que él había considerado el tiempo como algo más que una sucesión espacial de estados sin ninguna relación entre ellos; es decir, como si tuvieran atributos positivos. ¿No pensó en San Agustín, cuyas muy musicales metáforas él emplea, como, por ejemplo, cuando afirma que un acontecimiento futuro es impredecible en su desarrollo porque, precisamente en el momento en que pensamos en él, estamos separados de él por un lapso de tiempo? Cuando dice: «Pouvez-vous, sans le dénaturer, raccourcir la durée d'une mélodie? La vie intérieure est cette mélodie même», la última frase es puramente agustiniana. Pero, evidentemente, San Agustín era un platónico cristiano, cosa que Bergson no era, y pensaba que Dios, el artista divino, podía tener al menos la idea de lo que ocurriría en el tiempo antes de que el tiempo hubiera llegado, mien-

tras que Bergson dice (pp. 20-21): «on se figure que toute chose qui se produit aurait pu être aperçue d'avance par quelque esprit suffisamment informé, et qu'elle préexistait ainsi, sous forme d'idée, à sa réalisation; —conception absurde (!) dans le cas d'une oeuvre d'art, car dès que le musicien a l'idée précise et complète de la symphonie qu'il fera, sa symphonie est faite. Ni dans la pensée de l'artiste, ni, à plus forte raison, dans aucune pensée comparable à la nôtre, fût-elle impersonnelle, fût-elle même simplement virtuelle, la symphonie ne résidait en qualité de possible avant d'être réelle. Mais n'en peut-on pas dire autant d'un état quelconque de l'univers pris avec tous les êtres conscients et vivants? N'est-il pas plus riche de nouveauté, d'imprévisibilité radicale, que la symphonie du plus grand maître?». La analogía del *musicum carmen* es conservada en Bergson, sin el Dios *archimusicus* y sin la idea platónica del Ser Perfecto que podría tener en Su mente la visión de toda la creación aún por crear. En este período, el platonismo era un absurdo para el filósofo francés de mentalidad evolucionista, el cual, sin embargo, al final de su vida, cuando escribió *Les deux sources de la morale et de la religion* (1932), había aprendido a entenderlo; el Dios trascendental puede ser entendido, reconoce finalmente, sólo por el santo y el místico. Se ha dicho (p. ej., Léon Dujovne en *Logos* [Buenos Aires], I, 115-116) que la filosofía de Bergson comenzó como un panteísmo neoplatónico visto a través de las lentes del evolucionismo biológico, pero terminó en el trascendentalismo; de manera que se aproximó a Platón, y a su conversión final, poco antes de su muerte.

Independientemente de Bergson, William James descubrió que, en una secuencia de notas musicales, cada una, tal como aparece en la mente del oyente, es afectada por las anteriores; de manera que la fase actual de la vida consciente es configurada por la retención de las fases pasadas y por la extensión al futuro: «continuidad y temporalidad son, pues, dos nombres para la misma estructura fundamental de la vida consciente», la cual tiene la naturaleza de un flujo (de ahí el «flujo de la consciencia»). Una vez más, lo mismo que en el caso de Bergson, a uno le sorprende la falta de familiaridad con San Agustín que revela el filósofo moderno James. (A. Gurwitsch, «'William James' Theory of the 'Transitive Parts' of the Stream of Consciousness», *Philosophy and Phenomenological Research*, III, 449, no compara a James más que con Hume.)

37. Allers, p. 376, compara la función de la música en tal sistema filosófico con el papel desempeñado por las matemáticas modernas, y cita a Macrobio («iure .. musica capitur omne quod vivit, quia caelestis anima, qua animarum universitas animatur, originem sumpsit ex musica») y a Robert Grosseteste, el cual afirma que la música es superior, y anterior, a la física y las matemáticas.

38. San Agustín, en línea con todos los autores antiguos, incluye la poesía en la música: Arión y Orfeo son concebidos como cantores y poetas al mismo tiempo.

Puede también advertirse que Novalis, al volver a contar la historia de Arión (en su *Heinrich von Ofterdingen* [ed. Kluckhohn, Leipzig, 1929, I, ii, último párrafo]), le llama «einer jener sonderbaren Dichter oder mehr Tonkünstler», y añade entre paréntesis: «wiewohl die Musik und Poesie wohl ziemlich eins sein mögen und vielleicht ebenso zusammen gehören wie Mund und Ohr, da der erste nur ein bewegliches und antwortendes Ohr ist...». Orfeo, por otra parte, es para Novalis uno de aquellos primitivos médicos-sacerdotes por mediación de los cuales «die mannigfaltigen Töne [los numeri] und die sonderbarsten Sympathien und Ordnungen» han nacido. Análogamente, Nietzsche, en su *Nacimiento de la tragedia*, declara la identidad natural entre el poeta lírico y el músico; esta identidad, que él postula como necesaria para el arrebató dionisiaco, es, para él, «el fenómeno más importante de toda la poesía lírica de los antiguos» (ed. Levy, 1910, p. 45); la lírica moderna, carente de música, es como un ídolo antiguo sin cabeza.

39. Ortega y Gasset, en su iluminador tratado «Apuntes sobre el pensamiento» (en *Logos* [Buenos Aires], I, p. 11 s.), opone al presupuesto de la filosofía griega (esto es, la creencia axiomática en una verdad última que existe desde la eternidad y cuyas reglas estables [los números] deben ser desveladas por el hombre: ἀλήθεια, «verdad» = el estado de no estar oculto) la concepción judeocristiana de Dios como la única realidad, de un Dios que una vez en el tiempo ha creado el universo y puede cambiar sus reglas siempre que Él quiera; importante a este respecto es para Ortega el hebreo *emunah*, «verdad» = seguridad, confianza (esto es, en algo que se desarrollará en el futuro). De manera que se puede decir que San Agustín ha adaptado los numeri, que para los griegos representaban manifestaciones eternas de la *natura rerum*, a la creencia judeocristiana en una creación temporal del universo; con lo cual sus «números» son más evidencias abstractas (como en la Trinidad) que números subyacentes a la naturaleza. San Agustín quería trasplantar algo de la búsqueda griega del conocimiento (en pos del descubrimiento de lo eternamente dado, como dice Ortega) a un clima de pensamiento en que el universo era considerado no en reposo eleático, sino en un perpetuo desarrollo histórico querido por la Providencia. Creó los «números temporales».

40. Es también cierto que la constatación de la inefabilidad de Dios induce al creyente a prescindir de la escansión de las sílabas: el *jubilus* es un grito de alegría que se mofa de toda métrica: cfr. P. L. 36, 283 [comentario sobre el Salmo 32, 3: *Bene cantate ei in jubilatione*]:

Quid est in jubilatione canere? Intelligere, verbis explicare non posse quod canitur corde. Etenim illi qui cantant, sive in messe, sive in vinea, sive in aliquo opere ferventi, cum coeperint in verbis canticorum exsultare laetitia, veluti impleti tanta laetitia, ut eam verbis explicare non possint, avertunt se a syllabis verborum, et eunt in sonum jubilationis. Jubilum sonus quidam est significans cor parturire quod dicere non potest. Et quem decet ista jubilatio, nisi ineffabilem Deum? Ineffabilis enim est, quem fari non potes: et si eum fari non potes, et tacere non debes, quid restat nisi ut jubiles; ut gaudeat cor sine verbis, et immensa latitudo gaudiorum metas non habeat syllabarum? [Pasajes semejantes se encuentran en la misma obra, pp. 528, 1128, 1254]

Aquí tenemos una justificación del *jubilus* del canto gregoriano y también de la *poesia per musicam* de las secuencias basadas en el *alleluia*, esa onomatopeya de la alegría. La música, pues, para San Agustín es al mismo tiempo lo que prueba a Dios por medio de los números y lo que da testimonio de Dios por la irracionalidad sin número del sonido.

41. El profesor Allers ha llamado mi atención sobre el *De trinitate* de San Agustín en que el Padre de la Iglesia, a fin de ejemplificar la capacidad del hombre para comprender a su prójimo, describe el éxito de un comediante que, con una afortunada improvisación, consiguió poner voz a los sentimientos no expresados de su público: debido al «compaciente vel conspirante vicio seu natura» (P. L., 42, 1017). Reconocemos aquí los gr. συμπάθεια y συμπνοια.
42. De *concinnus* deriva el verbo *concinnare*, «arreglar», que se glosa a menudo: συμπλέκω. En la Edad Media, *concinnare* se confunde con *concinnare* (cfr. Strecker: *Cambridge Songs*, ad n° 2), no sólo por razones fonéticas, sino también debido a la relación interna de συμπλοκή y συμφωνία. Ernout-Meillet suponen una relación etimológica entre *concinnus*, *concinnare* y *cincinnus*, «bucle, rizo» (cfr. Columela, *capitum et capillorum concinnatores*, «peluqueros»); la familia de la palabra *concinnus* correspondería pues muy literalmente con συμπλέκω.
43. El operístico Calderón, por ejemplo, abre un *auto sacramental* con una canción religiosa matutina: los espíritus del Mal, la Malicia y el *Lucero de la noche* atestiguan la fuerza rejuvenecedora y unificadora de la mañana con acentos solemnes e imágenes de riqueza, de manera muy parecida a los himnos matutinos de San Ambrosio. *La vida del Señor* (1676), acto I, versos 10 ss.: «¿Qué misteriosas voces / Saludan hoy al día, / Alternando veloces / Del ritmo de su métrica armonía / Las cláusulas suaves / Con las hojas, las fuentes y las aves?» // *Lucero de la Noche*: «¿Qué misteriosa salva / Tan festiva hoy madruga, / Que al llorar de la aurora, al reír del alba, / Risas aumenta y lágrimas enjuga? / A cuyo acorde acento, / En aves, fuentes y hojas calma el viento?» // *Malicia*: «El orbe suspendido / Yace, al ver que en sus cóncavos más huecos / No hay parte en que no suene repetido / El balbuciente idioma de los ecos». // *Lucero de la Noche*: «Aun los troncos más áridos, más secos / Rejuvenecen al templado canto». Más adelante veremos hasta qué punto son tradicionales las frases *templado canto*, *acorde acento* y la referencia al coro formado por pájaros, fuentes, hojas, ecos, salvas, etc.; baste aquí seña-

lar cómo la *Gesamtkunstwerk* de San Ambrosio ha sobrevivido, sin cambios, ¡hasta 1676! El arte católico de Cervantes —lo mismo que tanto del arte católico definido por Santayana como una *Santa María sopra Minerva*— perpetúa en los tiempos modernos algo de la apertura grecorromana al mundo de los sentidos.

44. Es extraño ver cómo Wagner ha entendido mal del todo su propio lugar histórico: opone su *Gesamtkunstwerk* a la ópera en el fondo barroca cuya decadencia él veía en Rossini, Meyerbeer y otros contemporáneos, y rechazaría con la mayor energía la opinión hoy común de que él mismo, aunque ampliando e intensificando su alcance, ha continuado este género. Ni ha visto que esta ópera *Gesamtkunstwerk* se remonta, no al *Volkslied* (que en su opinión expresa al ser humano «real» y se ha mantenido solo incontaminado por la influencia «disectiva» y destructiva del dualista cristianismo), sino a aquella misma liturgia cristiana (y también al himno ambrosiano) que reunía a la comunidad en el escenario de la Iglesia para representar el universo y profesar su gratitud al Creador.

Sobre el canto en la Iglesia primitiva, Wagner escribe («Oper und Drama», *Ges. Schriften... Dichtungen* [Leipzig, 1897], III, 310): «Im christlichen Kirchengesange hatte sich die Harmonie selbständig ausgebildet. Ihr natürliches Lebensbedürfnis drängte sie mit Notwendigkeit zur Äusserung als Melodie; sie bedurfte zu dieser Äusserung aber unerlässlich des Anhaltes an das Form und Bewegung gebende Organ des Rhythmus, das sie als ein willkürliches, fast mehr eingebildetes, als wirkliches Maass, dem Tanze entnahm. Die neue Vereinigung konnte nur eine künstliche sein». Esta armonía, hija de la necesidad vital, busca la melodía, la cual a su vez busca el ritmo de la danza; los tres elementos de la música no están, en opinión de Wagner, primordialmente juntos. Wagner veía expresado en el cristianismo su propia ansia de muerte (y la de Tristán e Isolda), el amor a la muerte de un alma individualista y aislada que se afana por retornar a la comunidad y la unidad; la comunidad católica le parecía perjudicial para la expresión de esta (su) tragedia moderna, sólo el *Volkslied* («abseits von der grossen Heerstrasse des gemeinsamen Lebens») podía, pensaba él, ofrecer auténtica música, auténtica melodía. La ópera moderna ha traicionado al *Volkslied* al ajustar el *aria* a un marco artificial; él mismo había sido precedido únicamente por Beethoven, que extrajo nuevas llamas de la poesía y la música combinadas, gracias a su asociación con el poeta Schiller. En la realidad histórica, el *Bühnenweihfestspiel*, «Parsifal», no es sino una renovación de un *auto sacramental* de Calderón, y éste, lo mismo que algunos de los *mystères* medievales, se remonta en último término a la liturgia. Análogamente, Wagner, en su afán por alcanzar la unidad en un mundo de dispersión (la unidad del drama griego), añade el gesto (la mímica) del

teatro a su *Musikdrama* porque siente la necesidad de la expresión completa del «auténtico hombre»: se olvida de que, como hemos mostrado, los gestos (danzas) eran inherentes a las primitivas celebraciones litúrgicas cristianas.

Las sinestesias de la *Isolde Liebestod* («In des Wonnenmeeres wogendem, Schwall, / in der Duftwellen / tönenden Schall, / in des Weltatems / wehendem All-ertrinken- / versinken- / unbewusst- / höchste Lust!») son ambrosianas en principio, aunque el tema de la disolución en la nada es anticristiano. Thomas Mann, en su artículo «Leiden und Grösse Richard Wagners» (en el volumen *Leiden und Grösse der Meister*, 1935, p. 93), ha percibido en el «arte del sensualismo y las formas simbolistas» de Wagner el elemento ritualista que es el más fuerte en *Parisfal*, su última obra y la «más teatral». Ha visto en este arte teatral de un protestante el ansia de volver a la liturgia católica: «Theaterkunst, das ist in sich selbst schon Barock, Katholizismus, Kirche» (a mí me parece que esta definición es mejor si se invierte: no todo arte teatral es católico, pero el catolicismo implica el teatro del mundo).

Por otra parte, es difícil comprender, dada la afirmación que acabamos de citar, cómo Mann puede ver, en la teoría estética de la *Gesamtkunstwerk* wagneriana, el pensamiento «malo», mecanicista, del siglo XIX que trataba de establecer la unidad artística sumando varias artes. Aparte del hecho de que Wagner tiene en mente no la adición sino la fusión (y su *Musikdrama* de hecho estriba en la fusión, como el mismo Thomas Mann ha señalado), parece evidente, a partir de nuestro estudio histórico, que la *Gesamtkunstwerk* vuelve no al mecanicista siglo XIX, sino al bastante antimecanicista siglo IV de San Ambrosio que buscaba la armonía del mundo.

Goethe, en su *Italienische Reise*, aunque expresa su aversión a los ritos católicos que había presenciado en la Capilla Sixtina, tuvo sin embargo que confesar que los católicos habían tenido «todas las artes» a su disposición durante siglos, lo cual equivale a decir que la *Gesamtkunstwerk* ha estado presente desde siempre en el servicio litúrgico católico.

CAPÍTULO II

- I. En los glosarios medievales puede observarse la identificación de las dos familias léxicas *concordia-consonantia*; compárese, por ejemplo, el fr. ant. «Abavus» (M. Roques, *Recueil général des lexiques français du Moyen Age* [París, 1936], I, pp. 290, 314): *Discordare-discorder*; *discordia-decorde*; *discors-decordable*; *dissonare-discorder*; *dissonus-descordable*. *Concordare-acorder*; *concordia-concorde*; *concors-acordant*. También *discolus* (< gr. δύσκολος) es glosado en *decordable*, la traducción habitual de *discors*, *dissonus*, probablemente debido a la asonancia

fonética. La misma tradición prevalece asimismo en las glosas españolas, que A. Castro ha editado (RFE, supp. 22): *discolus-cosa desacordable; discors-desacordable; disino* (probablemente corregible: *disuno-dissono*; las sugerencias de Castro son erróneas) = *desacordar*.

2. Un extraño intento de conectar moral y música a través de los números ha sido señalado por Allers, p. 375: Rupert von Deutz encuentra que los números del Justo, mencionados en el Génesis por Abraham, corresponden con los intervalos musicales.
3. Este predominio de la música instrumental sobre la vocal puede verse aún en el teatro español del siglo XVII. En *El harpa de David* de Mira de Amescua parecería realmente que el arpa es el elemento más importante de la obra, aunque para el público son evidentemente las palabras de la canción, destinadas a conmover al rey Saúl, las que causan la mayor impresión; pero lo que se resalta es la excelencia de David como tañedor: «es tal la música y armonía / de su arpa que podía / suspender la celestial» (es decir, su *música humana* compite con la *música mundana*). El propio David conviene en la opinión de que «mi arpa», puesto que está afinada para elogiar a Dios, debe curar al rey; y así toca, acompañando con ello su canto (en el teatro se canta fuera de escena). La primera reacción del rey Saúl es atribuir su alivio del dolor a la «¡O poderosa armonía! / ¡O celestial instrumento!»; sólo más tarde habla de David mismo, el «Pastor que sana si canta» (verso 155). Hay aquí una precedencia del arpa sobre la voz, que teóricamente se entiende como *instrumentalis* (cfr. también *Don Quijote*, I, 27: *música, músico*, dicho de una canción y de un cantante, respectivamente). Otra indicación de que la voz misma es concebida como un instrumento se encontrará en las acotaciones escénicas, en las que al cantante fuera de escena se le llama *músico*, no *cantor* (también en el *Bourgeois Gentilhomme* de Molière los *musiciens* son «cantantes»). Análogamente, en la acotaciones escénicas de Shakespeare (*Merchant of Venice*, III, 2) el canto de una canción lo indica la palabra *Musick*.

En la oda pindárica de Ronsard a Michel de l'Hospital (1750), a las Musas se las define como «Les filles qu'enfanta Mémoire ... / En qui répandit le ciel / Une musique immortelle, / Comblant leur bouche nouvelle / Du jus d'un attique miel / Et à qui vraiment aussi / Les vers furent en souci; / Les vers dont flattés nous sommes, / Afin que leur doux chanter / Pût doucement enchanter / Le soin des dieux et des hommes» (12-34). Júpiter desea oír «[les chansons ...] de ces neuf musiciennes. / Elles ouvrant leur bouche pleine / D'une douce arabe moisson, / Par l'esprit d'une vive haleine / Donnerent l'âme à leur chanson; / Fredonnant sur la chanterelle / de la harpe du Délien / La contentieuse querelle / De Minerve et du Cronien ... / Puis d'une voix plus violente / Chantèrent l'enclume de fer ... / Après, sur la plus grosse corde, / D'un bruit qui tournait jusqu'aux cieux, / Le pouce

des Muses accorde / L'assaut des Géants et des Dieux» (169-220). La música de estas *musiciennes* consiste en cantar con acompañamiento de un instrumento cuyas diferentes cuerdas («chanterelle—la plus grosse corde») se emplean según la *Stimmung* de los contenidos. Pero el canto, incluso la poesía, están subordinados a la música.

En último término en la teoría que incluye la voz humana entre los instrumentos musicales puede haber un resto de un hecho lexicológico latino (y quizá indoeuropeo): que *canere* se decía del instrumento (cfr. *fidibus canere*, *tibicen*, etc.) y de la música vocal (mientras que *cantare* se ha especializado en el significado de «cantar»).

4. Pontus de Tyard en el siglo XVI verbalizará el mismo pensamiento así: «la musique ... retenue comme image de toute l'Encyclopédie».
5. Es recordando la completud y variedad de los tonos del heptacordio de la antigüedad (Filón de Alejandria, I, 64, llama a éste el más poderoso de los instrumentos musicales, de igual forma que las siete vocales son por su parte lo más poderoso en «gramática») como Ronsard, en su oda pindárica a Michel de l'Hospital, afirma: «Faisant parler sa grandeur / Aux sept langues de ma lyre» (739-740), con lo cual quería decir que desea celebrar a un héroe con todas las cuerdas de su laúd, a pesar de que nos había mostrado a las musas (cfr. n.º 3, más arriba) utilizando diferentes cuerdas para sus diferentes canciones.
6. Browning, que en su «Abt Vogler», reconoce el «dedo de Dios» más claramente en la música que en la pintura o la poesía y, en su poema, presta su voz al sentimiento medieval de que la música es la expresión particular de Dios («... Pero Dios tiene pocos de nosotros a los que susurrar al oído; / El resto puede razonar y aprobar: a los músicos toca saber»), justifica la preeminencia de la música por el milagro del acorde (Stanza 7):

Y no sé si, salvo en esto, le es concedido al hombre el don
de con tres sonidos componer, no un cuarto sonido, sino una estrella.
Considérese bien: cada tono de nuestra escala no es nada en sí mismo;
Está por doquier en el mundo: fuerte, débil, y de todo se dice:
¡Dámelo para que lo use! Yo lo mezclo con dos en mi pensamiento:
¡Y ahí está! Lo habéis oído y visto: ¡consideradlo e inclinad la cabeza!

Antes del 1200 d.C. el dedo de Dios no podía sentirse en la mezcla del acorde por terceras. Hoy en día este acorde es una promesa de armonía: una frase como la siguiente de Duhamel, «Ce sont de tout petits enfants. L'un a deux ans, l'autre un peu plus de quatre. Ils me font penser à l'accord de tierce. J'espère bien qu'un jour nous entendrons l'accord parfait», no habría tenido sentido en la Edad Media.

Hay aún una reminiscencia del predominio del antiguo diapente en el canto sinfónico a *capella* que se encuentra en las composiciones de Palestrina; la quinta se convirtió en éste en un acorde de apertura favorito: «El modo habitual de proceder de Pierluigi es hacer sonar sólo una o la otra de las notas requeridas y completar el acorde con la entrada de la segunda voz». Incluso en nuestros tiempos el músico belga Gevaert «defendió vigorosamente la causa de la quinta en voces paralelas, afirmando que, aun sin una tercera acompañante, el efecto era característico y no carecía de arte» (Pyne, *Palestrina, His Life and Times* [1922], p. 226).

Aún en el siglo XVIII Rousseau, en su *Dictionnaire de musique*, se convierte a sí mismo en abogado de los prejuicios griegos al llamar al acorde una «invention barbare et gothique» de pueblos nórdicos que poseen órganos duros y una sensibilidad sin refinamiento, una afirmación por la que Schopenhauer lo reprendió. El fisiólogo T. Billroth («Wer ist musikalisch?», 1898) expresa la evidente verdad de que ninguna fórmula matemática o física, ninguna «actitud laplaciana», puede explicar por qué la tercera agrada hoy en día y no agradaba antes; en arte, dice, «erlaubt ist was gefällt».

7. En la «Coronación de la Virgen» de Gentile da Fabriano (siglo XV), la idea de la completud de la armonía del mundo la indican los ocho ángeles (que representan los tonos musicales gregorianos) tañendo diversos instrumentos musicales y se la sitúa dentro del *primum mobile*, por encima del cielo estrellado, el sol y la luna (cfr. De Tolnay, p. 93). Cfr. también los seis tonos de la música del mundo representados por las «mujeres haciendo música» en el cuadro de Tintoretto (ib., p. 101).
8. En los tiempos modernos Victor Hugo, en su poema más paganista, *Le satyre*, dota al sátiro (que se convierte en el dios Pan al que los dioses olímpicos tienen que obedecer) de un laúd gigantesco, capaz de expresar todos los humores: «la lyre, devenue ... géante, / Chantait, pleurait, grondait, tonnait, jetait des cris, / Les ouragans étaient dans les sept cordes pris» (Parte IV). El mismo poeta alardeaba de haber añadido una «corde d'arain» a su laúd en sus invectivas contra Napoleón III (en Donne, la «nueva cuerda» que Dios había añadido al laúd del mundo era Cristo).

La idea del laúd completo vuelve a encontrar un eco en la colección de poemas de Hugo publicado póstumamente, *Toute la lyre*, una de cuyas secciones se llama «Les sept cordes» y otra «La corde d'arain», con lo cual el laúd (y, podría añadirse, la colección) resulta sumamente completo. (George Sand, 1839, escribió una obra de teatro fantástica llamada *Les sept cordes de la lyre*.)

9. Esta completud ideal de un ser humano podría ser figurativamente comparada con un instrumento musical: esto lo ha hecho Machaut (siglo XIV) en su *Dit de la harpe*, publicado por Karl Young en *Essays in Honor of A. Feuillet* (New Haven, 1943). Young analiza el poema como sigue:

El diseño de la obra es una comparación de la dama del poeta con un arpa de veinticinco cuerdas, cada una de las cuales representa una de las virtudes. Sin embargo, como su excelencia excede este número, el escritor le atribuye cinco gracias adicionales, con lo cual eleva el total a treinta. Como para disculparse de la atrevida comparación de una dama con un arpa, Machaut, el músico, hace hincapié en la potencia de su instrumento y en su asociación con la aristocracia. Por su comprobada suavidad, fue elegida por encima de todos los demás instrumentos por David, Orfeo y Febo. El poema, pues, puede considerarse como una agradable quimera de un grácil versificador más que como la expresión de un amante apasionado o un poeta conmovido.

En la última frase tenemos una de esas desdeñosas observaciones a las que tan aficionados son los modernos comentaristas «no musicales» de la poesía medieval. Pero la idea del poema no es una quimera personal de Machaut: conecta con los temas de la completud del salterio de David y de la musicalidad de la virtud (la séptima cuerda, por ejemplo, es «Charité que Saint Pol tint en si grant amité»). Y no nos sorprenderá encontrar la familia léxica *acort-acorder* representada aquí varias veces a fin de denotar armonía musical y moral (el «quarteron» [= τετρακτύς] de *Humeur, Sens, Raison y Mesure* es necesario a fin de que «les cordes soient bien en acort / si qu'on n'i puiست trouver aucun descort», etc.). El problema no se puede comprender sin «simpatizar» con el deleite medieval en la perfección y la completud: la Amada, el *summum bonum*, se analiza en una secuencia de *summa bona*, de virtudes hechas visibles (y, en nuestro caso, audibles) por el arte alegórico. En la idea de que las virtudes de una dama son tan diversas como las cuerdas de un instrumento y forman una unidad como un arpa tenemos un grácil juego con un concepto medieval muy serio.

10. El término ha sido acuñado por H. Hatzfeld para descripciones sumarias tales como, por ejemplo, el *résumé* que hace Calderón (*Mágico prodigioso*, II) de su descripción de una mujer bella: «Al fin cuna, grana, nieve, / Campo, sol arroyo, rosa, / Ave que canta amorosa, / Risa, que ..., / Clavel, que ...», etc., etc. Curtius, en su artículo «Mittelalterlicher und barocker Dichtungsstil» (*Mod. Phil.*, XXXVIII, 325-333), ha remontado este *Summationsschema* barroco a una descripción poética de un paisaje que se encuentra en el contemporáneo de Constantino, Tiberiano: «Sic euntem per virecta pulchra odora et musica / Ales amnis aura lucus flos et umbra juverat» (p. 330). Para nosotros es interesante que la primera ocurrencia en poesía de este resumen esté documentada en un pasaje evidentemente inspirado por la armonía del mundo y que describe, por medio de la enumeración, las riquezas del mundo creado, tal como es característico de las enumeraciones de Calderón (cfr. mis observaciones en *Rev. de filología hisp.*, III, p. 91, y, en especial, las de Dámaso Alonso en *Rev. de la Bibl., Arch. y Museo*, XIII, p. 147, y *RFE*, XXVIII, p. 145, sobre los versos de «diseminación y recolección», como él los llama). Sobre lo que yo haría más hincapié en este momento es sobre el hecho de que, en el pasaje citado en el texto, San Agustín emplea esencialmente el mismo

recurso estilístico mucho antes que Tiberiano; de hecho, el *résumé* calderoniano está en línea con lo que a Jean Bayet, *Littérature latine*, p. 733, le parece característico del estilo de San Agustín: «une prose harmonieuse allant d'un trait au but, mais revenant ensuite sur elle-même avant de repartir plus loin; cette suite de glissements et de reprises finit par produire une sorte d'incantation». (Más tarde veremos las mismas cualidades de encantamiento en su definición de la paz.) El «*résumé* calderoniano», con toda su riqueza, está ya presente en San Agustín, en el cual representa la última cima (o mejor, lugar perdurable) alcanzada tras muchos e impacientes esfuerzos a tientas hacia delante y hacia arriba. En Calderón, ese artista de la Contrarreforma, la impaciencia preparatoria del efecto culminante ha desaparecido, de modo que lo que queda realmente es un *Summationschema*, un recurso más esquemático.

El procedimiento mental del San Agustín artista, que consiste en este movimiento hacia delante, retirada y *épanouissement* final, es el de un músico trabajando con motivos, si aceptamos las palabras con que Bettina von Brentano (en *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde*, 1835, *Sämtl. Werke*, ed. Oehlke, III, 457) pone en boca de Beethoven [el cual se ha entusiasmado con el ritmo poético de uno de los poemas de Goethe]: «Da muss ich denn von dem Brennpunkt der Begeisterung die Melodie nach allen Seiten hin ausladen, ich verfolge sie, hole sie mit Leidenschaft wieder ein, ich sehe sie dahinfliehen, in der Masse verschiedener Aufregungen verschwinden, bald erfasse ich sie mit erneuter Leidenschaft, ich kann mich nicht von ihr trennen, ich muss mit raschem Entzücken in allen Modulationen sie vervielfältigen, und im letzten Augenblick da triumphiere ich über den ersten musikalischen Gedanken, sehen Sie, das ist eine Symphonie; ja, Musik ist so recht die Vermittelung des geistigen Lebens zum sinnlichen».

- II. Él transmitió ciertas ideas neoplatónicas a la Edad Media. Por ejemplo Plotino, *Enéadas*, IV, 4, 4, afirma que la oración dirigida por el astrólogo a las estrellas ejerce efecto sobre ellas no por influencia directa, sino debido a la simpatía que rige en todo el universo. La armonía del mundo es comparable a la vibración que se propaga de una parte del laúd a la otra y de un laúd al otro (un símil con el que nos encontramos en las obras de neoplatónicos renacentistas, Marsilio Ficino, Donne, etc.); la armonía del mundo se basa tanto en la *συγγενή* como en los *ἐναντία*, los «elementos adversos» (como en el símil del arco de Heráclito). Y en III, 2, 16-17, Plotino ofrece una teodicea basada en la teoría de que el mal del mundo es necesario porque la Inteligencia actúa con razón por lo que se refiere al plan de todo el mundo, pero no imparte la perfección a todas las partes; por el contrario, πόλεμος καὶ μάχη se dan en las partes, lo mismo que en el argumento de una obra teatral hay conflictos, aunque toda la obra es una y armoniosa. Así como los sonidos agudos y graves (ὄξύ καὶ βαρὺ) se unen armoniosamente

por medio de los números (συνίασιν εἰς ἓν ὄντες ἀρμονίας λόγοι εἰς αὐτὴν τὴν ἀρμονίαν), así la unicidad de la razón deriva del hecho de que ésta hace de las partes no διάφορα μόνον, ἀλλ' εἰ καὶ ἐναντία, no sólo diferentes sino adversas (el blanco y el negro, el frío y el calor, etc.) ... οὐδ' ἐν σύριγγι φωνὴ μία ... αἰσθοί μὲν οἱ φθόγγοι πάντες, ὁ δὲ τέλος εἰς ἐκ πάντων. La flauta de Pan, con sus tonos desiguales, es el mundo de la armonía del mundo. Junto con el simbolismo más famoso de la luz, en Plotino hay multitud de símiles musicales con gran influencia sobre los escritores medievales y (sobre todo) renacentistas.

12. Un sentimiento parecido parece ser el expresado en «Abt Vogler», de Robert Browning, cuyo héroe es conocido por haber abogado por el empleo de disonancias, tales como la séptima, la novena y la undécima, en cualquier lugar de la escala. Es el mismo Abt Vogler quien habla en el poema, elogiando la gloria de la música; se nos presenta «después de haber estado improvisando sobre el instrumento de su invención» [un órgano al que él llamaba «orquestrión»]. La última estrofa reza: «Bueno, de vuelta a la tierra; el silencio recobra el mando ... / A ver la tonalidad. Me apetece de nuevo los acordes vulgares. / Me deslizo por semitonos hasta que me hundo en el menor, eso es, / y ahora con un salto de novena entro en tierra extraña, / planeo un poco por las alturas hasta que me lanzo en picado, / y, atentos, me he atrevido y lo he conseguido, ya estoy en mi lugar de descanso, / el do mayor de esta vida; así que ahora voy a tratar de dormir un poco». Su consentimiento en regresar de sus andanzas por los cielos a la tónica terrenal de do mayor, ahora que lleva consigo el solaz de la música inspirada por Dios, es reminisciente del regreso al *tonus* en el Erígena.

En otra vertiente, Pontus de Tyard había explicado la invención de la notación musical (por la «mano musical») como debida a un deseo de perpetuar la música de los cielos una vez cesada ésta: el «silencio musical» de los pitagóricos, el retorno al silencio tras el goce sobrenatural, se vuelve creativo: «Les voix et instruments en leurs accords plaisants / Ravissoient l'Es-coutant: mais enfin se taisans, / Luy par eux transporté en l'ame de l'ouïe [el «oído interior»] / Retourne à soy confus de l'harmonie ouïe, / Où plus ne se sentit et moins vivre eust il cru / Sans le chantre cessant, et le Sonneur recru / Qu'il ne peut oublier ... ».

13. Es este teórico musical del siglo XI quien dio el paso decisivo en la invención de los nombres modernos para los tonos del hexacordo (mientras que los griegos habían conocido tales nombres solamente para el tetracordo: τεταρτηνω: *ut re mi fa sol la*). Los extrajo de las palabras de un himno de Paulo Diácono (siglo VIII) a San Juan Bautista, que se cantaban en un tono cada vez más alto de la escala: «*Ut queant laxis / resonare fibris / Mira gestorum / Famuli tuorum / Solve polluti / Labii rectum / Sanctae Johannis*». Este hecho histórico, que hizo posible la conservación de la composición musical,

es interesante para nosotros por dos razones; el himno a San Juan pone de relieve la conjunción de música y gracia; su ascensión a los tonos más altos de la escala debió evidentemente de describir la gradual ascensión del alma del pecado a la gracia.

- 14- Una vez conscientes de la importancia de la *música mundana* para el mundo medieval, en adelante no deberíamos permitirnos tomar a la ligera ninguna alusión a la música en las obras literarias de la Edad Media, aceptarlas como meras metáforas ni siquiera como *topoi* en el sentido de Curcio. Tras ellas se esconde siempre un significado universal y trascendente que recuerda al lector todo el no secularizado complejo de una armonía del mundo accesible por igual a los sentidos que a la razón. Cuando, por ejemplo, el Arcipreste de Hita, en su *Libro del buen amor* (siglo XIV), le hace decir a su libro (estr. 70): «De todos instrumentos yo, libro, soy pariente, / bien o mal cual que puntares, tal te dirá ciertamente ... / si me puntar supieres, siempre me habrás en miente», el término musical *puntar*, «cantar según notas» > «interpretar» (tal como nosotros diríamos: «Toscanini interpreta a Mozart estupendamente»), tiene la función de sugerir no sólo la técnica de la glosa aplicada a los textos bíblicos, sino también la variación de un motivo musical, que era concebida como una glosa; cfr. Bukofzer, *loc. cit.*, y del autor de estas páginas, *ZRph.* LVI, 37, y *Modern Philology*, 41, 96. Se pide así al lector que colabore con el autor en la «interpretación musical» de un texto que supuestamente es susceptible de diversos significados, pero ofrece un todo ordenado y configurado al unísono con la armonía del mundo. Para dar otro ejemplo, Soulahti, *Neuphil. Mitt.* (Helsinki), XXXIII, 207, ha explicado el al. alt. med. *solfisiren*, «tratar (un problema)» y el fr. ant. *solfier*, «tratar un caso jurídico», mediante cantar solfeando (lat. med. *solfizare*, «cantar las notas sol, fa según las notas de Guido d'Arezzo»); aquí un procedimiento racional se piensa en términos del canto de una escala musical y, por comparación con la música, es desintelectualizado; al mismo tiempo, el tratamiento en concreto ocupa su lugar dentro de un todo ordenado (como hace la glosa dentro de la totalidad de la obra artística). Puesto que el universo es un *musicum carmen* configurado por el Artista Divino, cualquier obra intelectual del hombre, sea artística o no, participa de alguna manera en el ordenamiento y la completud de este universo (y podemos también mencionar el paralelo ofrecido por el *declinare* medieval, «explicar», extraído de la declinación gramatical que enmarca el trabajo intelectual concreto en un todo, cfr. *supra*).

Otro ejemplo de este empleo metafórico de términos musicales lo ofrecen modismos medievales franceses con *gamme*: *entendre la gamme*, «entender»; *entrer en la haute gamme*, «ser excesivo»; *changer la gamme*, «cambiar de conducta»; *mettre hors de gamme*, «desconcertar», todos basados en la idea de un conjunto independiente que debe ser captado como un todo. La vida

misma era, en la Edad Media, una escala con la que el hombre alcanza ora una nota alta, ora una baja (do, la nota más baja, tenía el significado de «dolor»: *être assis en gamme ut* = «estar triste»; cfr. Schutz-Gora, *ZRPh*, XXVI, p. 721).

Hasta qué punto prealecía lo audible en la Edad Media lo prueba no sólo lo que sabemos de la manera en que los libros que hoy en día se leerían en aquella época se recitaban (acompañados de música, como, por ejemplo, en el caso de los poemas épicos), sino también observaciones tan casuales como la que abre el fragmento del *Alejandro* de Albéric de Besançon: «Dit Salomon al premier pas / quant de son libre mot lo clas'» (la versión alemana de Lamprecht dice análogamente de Albéric: «Dô Elberich daz liet irhub»); según el autor medieval, Salomón cantó su «Vanitas vanitatum», él «fit résonner la voix de son libre», como correctamente traduce P. Meyer. Aquí, *clas* > *classicum*, «señal de trompeta»; quizá podría incluso pensarse en el fr. *sonner le glas*, «él hace sonar el toque de difuntos por la vanidad de la vida». Por otra parte, siendo la Biblia un texto escrito, era posible concebir algo oral como también «escrito»: en el fr. ant. *Mystère d'Adam* (que está evidentemente destinado a la representación escénica, como muestran las minuciosas *rubricae*), a las admoniciones de Abel según las cuales a Dios debería dársele el título que le es debido, Caín responde que Abel ha predicado y escrito bien: *bien escrit*; obviamente, puesto que Abel es un personaje de las Escrituras, todas sus palabras participan del «Está escrito». Otfrid (siglo IX) justifica su traducción alemana del Evangelio en *Ad Liutbertum* por su intención, «ut aliquantulum huius cantus lectionis ludum secularium vocum deleret et in evangeliorum propria lingua occupanti dulcedine sonum inutilium rerum noverint declinare». F. P. Magoun Jr., en *PMLA*, LVIII, p. 875, escribe: «sonus inutilium [rerum] se refiere muy probablemente a los molestos ruidos de la vida cotidiana... La interpretación de *cantus* es importante para comprender la intención en Otfrid de presentar oralmente el poema... ¿La frase se ha de entender como la 'melodía cantante' o meramente como el 'sonido del texto'?». Evidentemente, es la segunda interpretación la que debemos aceptar; el texto de la Biblia participa de la celestial *dulcedo* de la música. ¿Cómo podría haber una *Evangelienharmonie* si la Biblia no cantase?

15. Así, la rima pertenecía al *numerus* de la prosa. Es bien sabido que al ritmo particular de la prosa Aristóteles lo llama *ἀριθμός* (*Retórica*, 3, 8) y Cicerón *numerus* (*De Oratore*, III); subsiguientemente, encontramos *nombre oratoire* empleado por Batteux, *Cours de belles lettres* (1753), 4, II4, y *numerus* por Sulzer y otros. En general, el *numerus* de la prosa es un ritmo más laxo o flexible que el aplicado a la poesía: «Distinctio et aequalium aut saepe inaequalium intervallorum percussio numerum conficit», dice Cicerón (cfr. Walzel,

Gehalt und Gestalt, pp. 207 s.). Puesto que ἀριθμός y *numerus* son evidentemente ecos de la música pitagórica del mundo, en origen debieron de ser idénticos a ἀρμονία y *concentus* y sólo secundariamente se especializaron para el ritmo de la prosa. En la Oda a Michel de l'Hospital, Ronsard dice (estrofa 23) de su héroe, que fomenta las artes de las musas: «Par lui leurs honneurs s'embellissent, / Soit d'écrits rampant à deux pieds [= verso], / Ou soit par des nombres qui glissent / De pas francs et deliés [* prosa]».

16. El destino de la aliteración en la poesía romance es el contrario de la rima: la primera apareció originariamente en la prosa antigua y la *Reimprosa* medieval junto con la rima en cuanto un recurso igualmente intelectual; más tarde penetró en la poesía (de la cual la fr. ant. *Chanson de Roland* es un testimonio tardío) y comenzó a desaparecer de la poesía medieval posterior (la pseudo poesía de los *rhétoriques* medievales tardíos no es una excepción a esta regla). Por el contrario, en Alemania, donde era probablemente genuina, se conservó en la poesía medieval (*Stabreim*) y ha sido revivida, si bien con dudoso éxito, por Wagner, en quien sus deficiencias se compensan con la música a la que van ligadas. De hecho, los símiles utilizados por Wilhelm Scherer y Wagner, que comparan las vocales al cuerpo orgánico y las consonantes al esqueleto del idioma (Wagner habla de la *Fellfleisch*, la piel visible), sugerirían que la consonante es el elemento característico, distintivo y limitador en comparación con el elemento orgánico y expansivo de la vocal. A. Heusler ve en la aliteración un *Ausdrucksgestalt* dinámico; en la rima, la canción armoniosa. Yo diría que la consonante es expresiva más intelectualmente y, por tanto, es lógico que fuera ajena a la musicalización cristiana de la lengua (y al *bel canto* italiano). En el *Musikdrama* de Wagner el elemento intelectual de la poesía *Stabreim* del texto es, por así decir, abrumada por el poder (también el poder físico) de su música: en un libreto de Mozart, por ejemplo, la aliteración sería inimaginable. Es evidentemente erróneo declarar, como hace Julius von Schlosser, «Magistra Latinitas und Magistra Barbaritas» (*Botr. Sitzber.*, 1937), que la aliteración (*Stabreim*) es lo típicamente «bárbaro» y la rima (*Klangreim*) lo típicamente clásico, dado el hecho histórico de que a las dos se encuentran juntas en la prosa antigua tardía y en la *Reimprosa* medieval.
17. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung* (libro 3, 51), explica la rima y el ritmo por el hecho de que «unsere an der Zeit wesentlich gebundenen Vorstellungskräfte hiedurch eine Eigenthümlichkeit erhalten haben, vermöge welcher wir jedem regelmässig wiederkehrenden Geräusch innerlich folgen und gleichsam mit einstimmen», por lo cual se produce en nosotros «ein blindes, allem Urtheil vorhergängiges Einstimmen in das Vorgetragene». No sabía él hasta qué punto su sensación concordaba con el significado de la consonancia medieval basada en *numeri*.

La misma palabra «rima» (o, más bien, el fr. *rime*, prov. ant. *rim(a)*, de donde los han tomado el ingl. *rhyme* y el al. *Reim*) está etimológicamente conectada con al. alt. ant. *rim*, «número, serie», según el convincente ensayo de Nils Törnquist, *Zur Geschichte des Wortes Reim* (Lund, 1935), que dispone de la etimología más antigua de *rhythmus* ofrecida por Kluge-Goetze. Törnquist, es cierto, parte del significado al. alt. ant. «serie» más que de «numerus», y ve como significado básico del romance *rim(a)*, «una serie de rimas» (*rimar*, «ordenar en rimas»), y el fr. ant. *tirade* (*laisse monorime*) es una serie de rimas. Pero dada la existencia de antiguos textos fr. ant. como el *Alexis*, la *Pasión*, *St Léger* y *Eulalia*, todos sin tirada, difícilmente se puede decir que la *laisse monorime* sea la forma más antigua de rima en romance. Yo modificaría la teoría de Törnquist partiendo del significado «numerus» del al. ant. alt. *rim* : *rimen* = «in numero disponere» («disponer en orden»); cfr. fr. ant. *arimer ce beau latin*, «disponer»; Poitevin *s'arimer*, «acordar juntos»; fr. *cela ne rime à rien*, ni rime ni raison. El al. alt. med. utiliza la familia léxica *re* *reimen* *richten*; *wie kan er rime limen* («'pegar' rimas»), *als ob si gewachsen sin!* son consonantes con los del francés (cfr. también el al. alt. med. *wie reymt sich daz in den wind?*, al. *das reimt sich wie die Faust ins Auge*, etc.); la idea principal, la de la «rima», es pues «disposición (armoniosa, razonable)». La poética de la razón y el orden que subyace a la rima medieval ha sido definida por Jaufré Rudel: «... Ni conois de rima co-s va / Si razo non enten en si».

18. Y véase también el significativo título de la obra que por primera vez trataron de someter las fuentes dispuestas en muchos estratos de la ley canónica al sistema escolástico mediante el pensamiento armonizador, y así se convirtió en el texto básico de la jurisprudencia eclesiástica en la Baja Edad Media: la *Concordia discordantium canonum* de Graciano (c. 1140). La jurisprudencia es también un arte, según la definición romana clásica: *iurisprudentia est ars boni et aequi* (Comunicación del prof. Kuttner.)
19. Este *concordium* obedece evidentemente al modelo del *consortium* que se encuentra en la misma frase. El pasaje no aparece listado en el *IhLL*, que sólo contiene dos citas de textos jurídicos. Es significativo que en romance se haya conservado: en prov. ant. *concordi*, «acuerdo» (emparejado una vez con *patz* = *pax*). No puedo entender por qué *concordium* aparece con un asterisco en A. Thomas, *Essais de philologie romane*, Índice, y en el *REW* (el primero registra un *discordium* del poeta bucólico del siglo I, Calpurnio). No es casual que el provenzal haya conservado las formas cultas en -i: *concordi*, *discordi*, también *†acordi*, *†coveni* (< **conuenium*), *termini* (< **terminium*), *†temperi*, (< **temporium*) [las palabras señaladas con una cruz no se encuentran en el diccionario provenzal de Levy-Ed.], todas las cuales son palabras relacionadas con nuestra famosa idea de orden (término). En general, los gramáticos históricos que se ocupan de las formaciones léxicas tienen tendencia a razo-

nar únicamente sobre la base de modelos de formación (p. ej., el modelo «-i en provenzal» = -ium en latín), sin tomar en consideración los modelos ideológicos: son los segundos los que producen el desarrollo de los primeros. Sin la apelación emocional de *consortium*, *concordium*, el modelo provenzal de formación léxica -i < -ium no podría probablemente haber cristalizado. Las formas lingüísticas no evolucionan y funcionan sin un contenido emocional (lo cual puede, por supuesto, conectarse con valores intelectuales).

20. En la Edad Media la «armonía de la Biblia» se extendió desde los predios de la teología a otras esferas de la vida; en mi artículo sobre *trouver* (*Romania*, LXVI [1940], 1-11), he mostrado que el *contropare*, *adtopare* = τροπολογεῖν, «explicar o comparar pasajes bíblicos armonizándolos» llevó al *contropare*, «comparar, corroborar documentos legales», que se encuentra en las leyes visigóticas. Análogamente, *consonantia* vino a significar «contrato, estipulación» (cfr. *RFH*, VIII, 131). Y el al. (*es*) *stimmt*, «es correcto» (esto es, un cálculo, una afirmación, etc.) no es nada más que la traducción del lat. escolástico *consonat*.
21. Cfr. la *Canción para el día de Santa Cecilia* de Dryden (1687): «Desde la armonía, desde la armonía celestial, / esta estructura universal empezó ... [La música despertó los 'átomos chirriantes' de la naturaleza; en 'fría, y calurosa, y húmeda, y seca' se convirtieron sus estaciones: todas ideas antiguas] / Desde la armonía a la armonía / toda la extensión de las notas recorrió, / y el diapasón acabó de cerrar en el hombre»: aquí tenemos la idea de la *música mundana* completada por la *música humana*.
Santa Cecilia consiguió más que Orfeo, que sólo arrebató a la naturaleza: cuando tocó las teclas de su órgano, un ángel descendió «confundiéndola tierra con el cielo»; en oposición a la idea más antigua de que Santa Cecilia oye música celestial mientras toca música terrenal, Dryden sugeriría que el cielo oye cuando el hombre hace música: una idea digna de la Ilustración.
22. De Tolnay —que habla tan elocuentemente del panel de Cima de Conegliano en que «los tres santos Pedro, Agustín y Nicolás, cada uno aparentemente aislado por su meditación, no están menos unidos íntimamente por la melodía [tocada por un ángel] que en cada uno de ellos evoca el mismo humor»— no menciona, de forma muy sorprendente, el cuadro de Santa Cecilia de Rafael que retrata esa plenitud de sentimiento evocada por la música, en un artista convertido en santo abrumado por el arte de Dios.
23. La idea de que el lenguaje es una especie de música y de que los órganos del habla humana son comparables al plectro es mucho más antigua que este poema. San Gregorio de Nisa (en Gilson-Boehner, pp. 107-109) explica que, lo mismo que los músicos hacen música de una manera adaptada a sus instrumentos (no soplan, dice San Gregorio, en el laúd ni pulsan la flauta), así los órganos del habla humana tenían que haberse creado con vistas a su función; las manos humanas se desarrollaron de una manera desconocida

en los animales, de manera que liberaron los órganos de la boca para el habla; la lengua humana habría tenido que ser más carnosa y resistente, o húmeda y disolvente, a fin de llevar a cabo aquello para lo que la lengua del animal está llamada a hacer. Dios configuró al hombre a Su imagen y le otorgó dones que lo reflejaban a Él: su *nous*, dado como principio espiritual, habría sido inadecuado para manifestarse a menos que Dios le hubiese dado al hombre un «recurso orgánico» que posibilitara que este principio manifestara su movimiento al mundo exterior: πλήκτρον δίκην, es decir, a la manera del plectro de la cítara. De manera que, lo mismo que un músico experto que ha perdido su voz puede, a fin de seguir mostrando su arte, prestar las canciones que ha compuesto a las voces de sus colegas o practicar su arte a la flauta o al laúd, así la mente humana, καθάπερ τις ἀρμολογῆς ἐντεχνος, como un experto ejecutante musical, utiliza los «órganos vivos» (ἐμφύτων τούτων ὀργάνων) a fin de manifestar sus pensamientos secretos a los que podría haber dado expresión mediante su «alma desnuda». Es evidente que la metáfora de los *pletra linguae* de Fulberto procede de la comparación de San Gregorio de Nisa entre los órganos humanos de articulación y la pulsación de cuerdas por manos humanas, y de la división del trabajo que supone entre las manos y los órganos articulatorios. La mente que en estas analogías opera es la de un científico que ve tanto como piensa. Otfrid, *Ad Liutbertum*, dice que Dios ha dado al hombre el *plectrum linguae* para que pueda elogiar a su Creador. La frase evidentemente es un eco patrístico.

24. En la canción goliárdica de los *Carmina Burana* (ed. Schmeller, p. 137), la palabra *concinat* es dicha del ruiseñor (como a menudo = «canta [de un modo armonioso]»), en una colección de *Elementargeister* paganos; no es demasiado imprudente suponer que ésta es la introducción a una nota cristiana (puede observarse la discreta expresión *his alludens*: a cosas paganas no se permite más que una mínima alusión): «Estivantur Dryades, / colle sub umbroso / prodeunt Oreades, / cetu glorioso, / Satyrorum concio / psallit cum tripudio / Tempe peramena; / *his alludens concinit*, / cum jucundi meminit / veris, filomena». La cristianización la efectúa también el empleo del *psallere* bíblico en referencia a los sátiros.
25. Algo de esto hay también en la observación de Strecker (que Errante hace propia, p. 261) en *Cambridge Songs* (p. 32), sobre la posible atribución de nuestro poema a Fulberto: «was ich im Interesse des Bischofs von Chartres nicht hoffen möchte». Yo coincido bastante con el juicio de P. S. Allen expresado en *The Romanesque Lyric* (1928), capítulo XIV, según el cual, con *De musica*, «hemos entrado de lleno en un mundo poético que es el nuestro propio» y, dicho sea de paso, antiguo también. Pero es importante resaltar, como hacen Strecker y Errante, que toda la colección de las *Cambridge Songs* se basa en criterios musicales (la inserción de

De *Luscinia* entre secuencias puede deberse a su *exordium* musicológico) que dan testimonio del retorno a la fe fervorosa —y, consecuentemente, a la música— en el siglo X.

26. Cuando en *Titan* escribe de un ruiseñor: «die geflügelte Zwergorgel riss auf einmal alle Flötenregister heraus», Jean Paul tenía evidentemente en mente aquellos textos medievales que aplicaban la palabra *organum*, «instrumento», al pajarillo, el cual es un microcosmos. (La caprichosa escritura de Jean Paul está saturada de tradición medieval.)
27. El poema moderno de Fr. von Schober, *An die Musik*, que se ha hecho famoso como canción de Schubert, se basa en la misma triada, aunque reflejando el sentimiento romántico de un «Paraíso Perdido» de la gracia:

Du holde Kunst, in wie viel grauen Stunden
wo mich des Lebens wilder Kreis umstrickt,
hast du mein Herz zu warmer Lieb' entzunden,
hast mich in eine bess're Welt entrückt.

Oft hat ... ein süsser, heiliger Akkord von dir
den Himmel bess'rer Zeiten mir erschlossen.

Un reflejo de esta trinidad se encuentra también en un pasaje del moderno autor francés Balzac, por lo demás tan mundano: «La religion, l'amour et la musique, ne sont-ils pas la triple expression d'un même fait, le besoin d'expression dont est travaillée toute âme noble? Ces trois poésies vont toutes à Dieu, qui dénoue toutes les émotions terrestres. Aussi cette sainte trinité participe-t-elle des grandeurs infinies de Dieu».

28. Cfr. el pasaje fr. ant. de los *Romanzen und Pastorellen*, ed. Bartsch, I, 30a: «An avril a tans paskour / Ke nest la fueille et la flour, / L'aluete a point dou jor / chante e loie son signor, / por la dousour / dou tans novel / si m'en entrai an un jardin, / soi chanteir sor l'arbrexel / les ozeles an lour latin». ¿Cómo sino en latín podrían los pájaros cantar el elogio del Dios que creó la primavera? Jaufré Rudel sostiene (III, 1): «Pro ai del chan *ensenhadors* / Entorn mi e *ensenhairitz*: / Pratz e vergiers, albres e flors, / Voutas d'auzelhs e lays e critz ...»: los pájaros (prados y flores) son los maestros y maestras en primavera. ¿Maestros de qué? De música, claro, y con la música el elemento escolar está dado.

H. Pongs, *Das Bild in der Dichtung*, I, 186, afirma que en estos versos del romance de *Tristán* de Godofredo de Estrasburgo: «die wilden waldvogelîn / hiezen sie willekommen sîn / viel suoze in ir Latine» (cfr. el fr. ant. *les oiseles an lour latin*) los «Überströmen des Gefühls ... sich sozusagen aufhebt, indem es ins Geistreiche versprüht». Pero no hay precisamente nada chis-

tosos en la idea de que pájaros enamorados deberían saludar a los amantes humanos en latín: ese idioma selecto, ese idioma privado para seres selectos. Para el crítico alemán moderno, cuya sensibilidad se ha alimentado de la espontánea lírica de un Eichendorff, no es aconsejable aplicar sus modelos a la lírica medieval, que naturalmente está saturada de didactismo. Para el oído medieval, el latín podía ser «dulce».

El motivo de los «pájaros sabios» aparece en el *Istán* de Godofredo (vv. 4.749 ss.), cuando compara a los poetas con los ruiseñores: «[Los Minnesingers son] Nachtigallen ... sie kunnen alle ihr ambet wohl»; ahora que su anterior director (leitfrowe), el «Nachtigall von Hagenau», ha enmudecido, es el «Nachtigall von Vogelweide» quien dirigirá el coro: «ir meisterinne kan ez wol / diu von der Vogelweide. / Hei, wie diu über heide / mit höher stimme schelle! / was wunders si gestellet!».

29. Esta escena está evidentemente inspirada por San Agustín, *De civ. Dei*, XIII, 21: «[uno debería entender] paradisum scilicet ipsam ecclesiam, sicut de illa legitur in cantico canticorum; quattuor autem paradisi flumina quattuor evangelia, ligna fructifera sanctos, fructus autem eorum opera eorum», aunque el Amado del *Cantar de los cantares*, que para San Agustín es la Iglesia, para Berceo es la Virgen. cfr. sobre las fuentes del prólogo a los *Milagros* Luis Alfonso. *Boletín de la Acad. Argentina de las Letras*.

30. Debe de haber existido una tradición contraria a la agustiniana, que resaltaba el arte (natural) del canto de los pájaros y se basaba en el verso de los salmos (104, 12): «Super ea volucres caelum habitabunt: de medio petrarum dabunt voces»; Lutero comenta sobre este verso (leyendo «... in medio ramorum» en lugar de «... petrarum») como sigue: «divinus psaltes David cum ingenti stupore et exultante spiritu praedicat mirabilem illam volucrum peritiam et certitudinem canendi». (De este «volucres in medio ramorum dantes voces» del salmista derivan en último término dichos como: «Ich singe wie der Vogel singt, der in den Zweigen wohnt» [Goethe]; o «Un oiseau c'est un rameau qui chante» [Mme. de Sévigné]).

Podemos pensar también en la clasificación de San Isidoro, *Etym.* III, 20, que pone en un mismo nivel las voces de los hombres y los pájaros: «Proprie autem vox hominum est seu inrationabilium animantium». La idea aparece también en las *Cambridge Songs*, n.º 6: «... multimodis gutture canoro idem sonus redditur plurimarum faucium, hominum volucrum animantiumque» (dicho sea de paso, a mí el *idem* no me sorprende, como sí sorprende a Strecker: *multimodis* ... *idem* traduce la idea de unidad y variedad, que coexisten en un acorde). El mismo modo de clasificación parece sobrevivir en el fr. ant. lai, «canción [de un ser humano]» < ir. ant. lóid, laid. «canción de pájaro», si es que la etimología ofrecida por D'Arbois de Jubainville (*Romania*, VIII, p. 422) es correcta.

En la poesía cristiana podemos encontrar asimismo una reminiscencia de la técnica antigua de describir fenómenos naturales como si fueran obras de arte, productos de la imaginación (p. ej., Plinio dice del ruiseñor: «perfecta Musae scientia modulantis editur sonus»). «Milvus tremulaque voce aethera pulsat» (*Cambridge Songs*, n.º 23) sigue esta costumbre antigua. Huyzinga, en su tratado sobre Alanus ab Insulis (*Mededeelingen K. akad. v. wet.*, 74, B, n.º 6, p. 64), menciona frases como «el bosque imita [mentitur] la forma de un muro», «la alondra imita una cítara», mientras la cítara «... cantus varii faciem variando colorans / Nunc lacrymas in voce parit, mentita dolorem / Nunc falsi risus sonitu mendacia pingit»; a su vez (p. 25) el laúd imita al ruiseñor [*philomena*], etc.

En el Renacimiento, Luis Vives, al ocuparse, en su diálogo *Vestitus et deambulatio matutina* (1539; ed. W. H. D. Rouse, Oxford, 1931), de los deleites accesibles a los sentidos, reedita el tema medieval de los «pájaros sabios» presentando a estos cantantes como conocedores de la métrica clásica (que Vives inculcaba en su discípulo):

Animadvertite accurate, et annotabis varietates omnium sonorum; nunc non interquiescit, sed continuo spiritu in longum aequabiliter, sine mutatione; nunc inflectitur; iam minus et concisus canit; nunc intorquet et quasi crispas vocem; nunc extendit, iam revocat; alias longos concinit versus, quasi heroicos; alias breves ut Sapphicos; interdum brevissimos ut Adonicos. Quin etiam quasi Musicae ludos et scholas habent. Meditantur aliae iuniores, versusque quos imitentur accipiunt. Audit discipula intentione magna, unitam nos praeceptores nostros pari; et reddit; vicibusque factis reticent. Intellegitur emendatae correctio et in docente quaedam reprehensio. Sed illos ducit natura recta, nos voluntas prava (p. 56).

El modelo medieval sobrevive también en la definición que de la poesía ofrece Escalígero (prólogo a *Poeticae libri septem*, 1560) como aquello que «materias ipsas animet numerosa concordia dissimilium momentorum, quae in levissimae dictionis flexionibus continentur» (las modulaciones del habla humana son parecidas a las de los pájaros, cfr. Vernon Hall, *MLN*, LX, 452). De hecho, hasta en Góngora podemos reconocer este puente que salva la distancia entre el artista humano y el artista pájaro: «... el que algún culto ruiseñor me cante / prodigio dulce que corona el viento / en unas mismas plumas escondido / el músico, la musa, el instrumento». El cultismo de Góngora aplicado a los pájaros se basa en la concepción del «artista humano en el pájaro».

Mme M. R. Lida (*RFH*, VII, 381) pretende encontrar una oposición a este amor de los «pájaros sabios» en el elogio expresado por Garcilaso y Fray Luis del «canto indocto» (en este caso, el de los artistas humanos). Para ella, el ruiseñor de Berceo «que canta por fina maestría» no es sino un ejemplo más de aquel énfasis medieval en la instrucción que cabe explicar por el respeto de las tradiciones clásicas y que una deliberada oposición a la barbarie de la época intensificó. Pero cuando los Padres de la Iglesia se con-

vierten en pájaros y los pájaros cantan en latín, a mí me parece evidente que el hincapié que a este respecto hace Berceo en la instrucción muestra más bien un ideal de fusión: lo artístico y lo natural se convierten en una y la misma cosa.

31. Lo mismo es cierto de los santos bailones en el Paraíso de Dante (Santo Tomás de Aquino, San Alberto Magno, San Graciano). Un positivista moderno como R. von Mises afirma (*Kleines Lehrbuch des Positivismus*, p. 342) que hoy en día, «por razones de buen gusto», un erudito no sería presentado en tan «extrema actitud artística» como es la de bailar. Lo que evidentemente tiene a la vista es una imagen de cuerpos en éxtasis giratorio, mientras que Dante está describiendo la danza del alma: las almas de sus santos-eruditos están comulgando con lo divino.

Me sorprende asimismo encontrar a E. Auerbach en esa sociedad de eruditos mundanos que no pueden imaginar una danza santa, en *Dtsch. Vierteljahrsschr.*, V, 72, al ocuparse de los documentos de Tomás de Celano sobre San Francisco, cuyo fervor y alegría al hablar por primera vez ante el Papa hicieron que sus pies se movieran como en una danza. Auerbach no puede ver más que a la persona empírica, Francisco de Asís, un italiano dotado de oratoria y musicalidad, al que se le ha otorgado «la libertad del actor grande y magistral». Pero en la biografía de Celano veríamos al ejemplar santo bailando cuando a ello le mueve el espíritu: aquella persona que, mientras moró en esta tierra, se había convertido en un instrumento de lo divino o que (en palabras de Celano, citado por Auerbach) «de toto corpore fecerat linguam», en el que una «concordia utriusque hominis» (es decir, armonía de cuerpo y alma) estaba milagrosamente establecida. No era un «actor de sí mismo», sino un «agente de Dios, que representa a Dios».

Pues ¿qué es Francisco sino una personificación de Dios, de ese Ser Divino que ha dejado Su huella en la cera sensible del cuerpo del santo (en forma de estigma)?

32. El profesor Allers me recuerda la leyenda, de origen tardío, de Santa Rosa de Lima: de ella se cuenta que en el canto de los salmos alternaba con los pájaros que se posaban en los árboles ante su ventana; sólo ella, sin embargo, podía comprender lo que los pájaros le respondían.
33. Este pasaje refleja la *parva et magna pulchritudo* de San Agustín, *De natura boni contra Manichaeos*, I, 13: «omnis mensura et magna et parva, omnis pulchritudo et magna et parva, omnis pax et magna et parva ... omnis modus, omnis species, omnis ordo, et magnus et parvus, a Domino Deo sunt». El *ordo amoris* alcanza a los animales, pequeños y grandes, y al hombre. A los ojos de San Agustín, el orador cristiano no sabe de «minimum aliquid atque vilissimum», porque todo, por pequeño que sea, es susceptible de grandeza (cfr. E. Auerbach, *Neue Dantestudien* [Estambul, 1944], p. 10). Eckhart, comentando

Éxodo 16, 18, y Génesis 2, 2, explica también que en Dios no hay ningún «plus aut minus», y que Él es «totus ... in sui minimo» (Mahnke, p. 135; cfr. también la frase citada de Weigl, p. 126: «im heistlichen unsichtbaren Wesen ist die Grösse und Kleinheit ein Ding, *magni et parvi eadem est mensura et divinitas*»).

De la *parva pulchritudo* de San Agustín salen todos los numerosos intentos de apologética de las criaturas pequeñas de la naturaleza, desde la glorificación del mosquito como un *milagro del mundo* por Fray Luis de Granada, hasta la canción del grillo y el monje de Loewe, que termina con la exclamación de este último: «Wie gross bist du, o Gott—im Kleinen!».

34. De Tolnay (*loc. cit.*, p. 90) llama a tales representaciones en el arte «integraciones cósmicas de una escena bíblica»; y señala que en el arte medieval la muerte de Cristo se ponía de acuerdo con la armonía del mundo. Por ejemplo, en una miniatura de un códice muniqués del siglo XI, hay «una Crucifixión rodeada por las representaciones de las armonías de la música medieval. El sacrificio de Cristo se convierte aquí en el símbolo de la armonía del universo. Con la muerte de Cristo todos los elementos opuestos se reconcilian». Otrosí, en los mosaicos de los siglos V y VI en Rávena aparece, «en medio del cielo estrellado ... o bien el monograma de Cristo o bien la cruz. La combinación de estos rasgos con el cielo estrellado expresa la armonía del universo, pues el sacrificio de Cristo era considerado su símbolo».
35. Se nos viene aquí a la memoria la estrofa del poema de William Dunbar, «La Natividad de Cristo» (siglo XV):

¡Canta, cielo imperial, en la mayor parte hecho de luz!
 ¡Las regiones del aire producen armonía!
 ¡Todos los peces en el torrente y las aves en el vuelo
 están alegres y producen melodía!
 ¡Todos gritan Gloria in excelsis!
 El cielo, la tierra, el mar, el hombre, el pájaro y la bestia—
 Aquel coronado por encima del cielo
Pro nobis puer natus est.

36. Desde la poesía lírica (principalmente provenzal), el *Natureingang* se extendió a la épica; por ejemplo, al prólogo de los *Cuentos de Canterbury*. Los versos I-II, según Manly, tienen el propósito práctico de hacer saber la época del año en que solían ocurrir las peregrinaciones, mientras que también sirven para establecer el tono de alegría pagana inspirada por la llegada de la primavera. En realidad, el preludio de Chaucer ofrece otra imagen de la armonía del mundo, aquí apropiada porque el tema mismo de la peregrinación estaba inspirado por la idea del amor.

Sobre los tres últimos de estos versos (9-11), dedicados a la descripción de los pájaros cantores, «Y producen melodía las avecillas, / que duermen toda la noche con los ojos abiertos— / a lo que la naturaleza incita sus corazones», los comentaristas sugieren que «avecillas» significa los ruiseñores, los cuales, según Plinio, cantan incesantemente durante la época de apareamiento (compárese con esto el verso 98, «[un amante] no dormía más que un ruiseñor»). Confiesan, sin embargo, la unicidad de la referencia contenida en el verso 10 («con los ojos abiertos»). En mi opinión, el ruiseñor, el pájaro que simboliza la canción inspirada por el amor, puede, dada la *forma mentis* de la Edad Media, convertirse fácilmente en el símbolo de la vigilancia (compartiendo así un atributo tradicional de la liebre): Filomela está aquí tan amantemente vigilante como aquellos guardas de Módena que gritan: «Vigila!»

Otra extensión del *Natureingang* de la poesía lírica a la narrativa puede encontrarse en el lai «L'aüstic» de María de Francia (y podemos observar que el lai mismo, tal como lo desarrolla María, representa una transposición de la poesía musical y lírica, del lai breton, a la poesía narrativa; cfr. mi artículo en *Rom. Stil- u. Literaturstudien*): en primavera, cuando «cil oiselet par grant dulcur / m'ainent lor joie en sum la flur», cuando todo ser sensible al amor se entrega a éste, la dama casada y el caballero se hablan amorosamente, toda la noche, desde sus aposentos adyacentes. Cuando el marido, a quien su esposa ha contado que estuvo oyendo el alegre canto del ruiseñor, mata al pájaro con el pretexto de que ella no debe ver perturbado su sueño, mata no sólo a un pajarillo cantor, sino el *ordo amoris* (y, con ello, «fist que vilains»), aquella *joie* de todo el universo que el pájaro había glorificado. Nada más adecuado, pues, que el cuerpo del pájaro, mártir de la villanía sin amor, se convirtiera en una santa reliquia que el caballero llevó consigo toda su vida, envuelta en terciopelo, encerrada en un cofre de oro ornado con joyas (el mismo lai de María es una conmemoración, en música lírica, del cantor del Amor). El lector moderno únicamente puede percibir el crimen del marido si recuerda la sagrada función del ruiseñor, el músico de Dios.

37. Todavía no se ha señalado que la propia palabra «refrán» aplicada a una parte repetida de un poema tiene que ver con nuestro concepto de armonía del mundo; la palabra se refería en origen a toda clase de ecos, de respuesta, especialmente a la respuesta de los pájaros. Como Schultz-Gora, *ZRP*, XI, 249, señala, el prov. *refranh* apenas aparece durante los siglos XII y XIII con el significado «refrán»; por lo regular significa «el canto de los pájaros»; fr. ant. *refrait* (> *refract*) tiene los dos significados, «canto de los pájaros» y «refrán», mientras que el prov. ant. *refrach* significa sólo «canto de los pájaros». Schultz-Gora parte de *refrangere*, «volver a comenzar el camino».

[esto es, «romper las huellas»] (lat. *frangere iter*), y lo compara con el *refloit*, «refrán», en Godofredo de Estrasburgo, que debe de ser eco de un representante en fr. ant. de **reflexu* (cfr. la abreviatura *refl* en los *Carmina Burana* para los refranes). Gaston Paris pensaba más bien en la ruptura de la línea melódica mediante la modulación (cfr. Jaufré Rudel: «Quan ... l'rossin-choletz el ram / volf e refranh ez aplan / son dous chanter et afina, / dreitz es qu'ieu lo mieu refranha»). Schultz-Gora menciona, sin explicación, el prov. ant. *refim*, «chant des oiseaux, son d'une trompe, frémissement d'un person, cliquetis d'armes» (de ahí *refrimar*, «hacerse eco»); también *FEW* menciona sólo el prov. ant. *frim*, «frémissement, son des cloches», s.v. *fremere*; evidentemente, esto tiene que ver con un **refremere*, en el que el *re-* indica el eco, como en *résonner*, *retentir*. En Jaufré Rudel (III, 4) pasamos por el verso *voutas d'auzels e lays e critz*, donde *voutas* Jeanroy lo traduce por «roulade» y lo comenta así: «refrain, ritournelle; le mot est souvent appliqué au chant des oiseaux et associé à lui» (cfr. asimismo Appel in Levy, *Prov. Suppl. - Wb.*). Evidentemente, *vouta* es una «respuesta» de los pájaros y un refrán en los poemas. Finalmente, propongo el esp. *requerbrar*, «halagar (especialmente a una mujer)», que *REW* explica a partir de un significado hipotético, «die Stimme beugen» (modular la voz); se refería en origen al canto de un pájaro enamorado, y refleja un «cantibus ecce tuis recrepant arbusta canoris, consonat ipsa suis frondea silva comis» («La espesura se hace eco de sus canciones») en el himno al ruiseñor de Eugenio de Toledo (Raby, *Secular Latin Poetry*, I, 151). Quizá no fuera demasiado atrevido suponer que el canto de los pájaros y el refrán se concebían como ecos, respuestas, «refracciones» de la armonía del mundo (obsérvese la *consona resultatio* de San Ambrosio, con la que se puede comparar el pasaje de Calderón citado en la nota 43 del cap. II). Guido Errante, loc. cit., p. 79, ofrece una lista de las diversas explicaciones dadas hasta aquí a nuestra palabra, y señala que en las *Leys d'Amors* al refrán se lo llama *respos*, esto es, «respuesta», y que el refrán en la poesía trovadoresca vuelve a la salmodia (con restos de coloratura en las sílabas finales del Kyrie y el Aleluya), es decir, a la forma más antigua de cantos litúrgicos cristianos que unen a la comunidad en una acción común de culto. Pero no consigue dar una clara explicación semántica de *refrainb* > *refrangere*, ni mencionar el refrán de los pájaros, que, a mi modo de ver, es, lo mismo que la respuesta en la iglesia, un «eco de la música del mundo». Se puede sin embargo encontrar una cita muy significativa en la p. 310 de su libro, donde nos enteramos de que Amalario, *De ecclesiasticis officiis* (siglo IX), establece la diferencia entre el *responsorium* (donde el solista es respondido por un coro) y el *tractus* (donde el solista canta solo), y compara los dos con el canto de las palomas (animales gregarios, que representan la vida activa) y de la tórtola (un pájaro que prefiere

estar solo y representa la vida especulativa) Esta comparación me parece indicativa de lo estrechamente que estaban asociados el canto de los pájaros y los cantos en la iglesia; tienen en común la «respuesta». Se puede también citar el *Tierstimmengedicht* (nº 23) de las *Cambridge Songs*, que empieza con la paloma y la tórtola y sigue con otros pájaros, el sonido de algunos de los cuales presenta así: «*resonat hic turdus... gracula resultat*». Sobre las «Klangspielereien im mittelalterlichen Liede», cfr. H. Spanke en *Ehrengabe Karl Strecker*, pp. 171-183; éste menciona el solfeo añadido a las estrofas latinas como una especie de inversión del proceso que se obtiene en las secuencias, sustituyendo el aleluya por palabras y series de palabras que servían como transiciones entre las secciones musicales (el it. alt. ant. del *Roland* evidentemente forma parte de esto) De manera que el refrán es una especie de rima dentro del poema, que describe las respuestas del mundo.

El refrán como imitación de la música del mundo bien puede remontarse a la Antigüedad; R. Peiper, *Rhein Mus.*, XXXII, 523, ha publicado un *celeuma* (canción de marineros) antiguo con el refrán «*Heia viri! nostrum reboans echo sonet heia!*». Esto parece representar el eco humano (el de los remeros a sus superiores), paralelo al de la naturaleza (cfr. el último verso del poema: «*Vocibus adsiduis litus resonet: heia!*»). Esta canción ha sido imitada en la poesía cristiana: en la (quizá alegórica) canción del vigia de Módena (ca. 802, cfr. Beeson, *Primer of Medieval Latin*, Chicago, 1925), que contiene un refrán-eco («*Resultet echo: 'comes, eia, vigila!' / Per muros 'eia' dicat eco 'vigila'*»), y en un poema religioso sobre San Columbano (siglo X), que toma el refrán de la canción antigua (la última estrofa de este poema sugiere un certamen de cristianos compitiendo por el premio de la virtud concedida por Dios: «*Rex quoque virtutum, rerum fons, summa potestas / Certanti spondet, vincenti praemia donet. / Vestra, viri, Christum memorans mens personet: Heia!*»).

Vemos así cómo un refrán pagano, un eco de la armonía del mundo pagana, se ha cristianizado. El *celeuma*, la canción de los marineros, era especialmente adecuado para recibir nuevos contenidos. San Agustín, *De cantico novo*, II (Migne, 40, 680), escribe: «*Adsit nostra tutela Christi gratia, celeuma nostrum dulce cantemus Alleluia, ut laeti ac securi infrediamur sempiternam ac felicissimam patriam*». Ahora el eco humano (a la naturaleza) será sustituido por el eco de la naturaleza a las oraciones de los cristianos (como en San Ambrosio). Sidonio Apolinario (Migne, 58, 488) nos cuenta de marineros que, habiéndose refugiado en una iglesia, cantan su *celeuma* (esto es, el aleluya), al cual la naturaleza responde: «*Curvorum hinc chorus helciariorum [sc. se reflectit], / Responsantibus alleluia ripis. / Ad Christum levat amnicum celeuma, / Sic sic psallite, nauta, vel viator: / Namque iste est locus omnibus petendus / Omnes quo via ducit ad salutem*». (Yo sugeriría que el [h]eia

encontrado en las canciones latinas de marineros sobrevive en el *eia* del júbilo de la Iglesia y en la poesía romance antigua [provenzal, española, portuguesa]; sobre la conexión entre los *celeusmata* y el it. *vogare*, «remar» < lat. *vocare*, «llamar», cfr. mi artículo en *Italica*, XXIII, 23.)

El refrán aparece de una manera derivativa en un poema de Jaufré Rudel en el que el *a* que se hace eco de la última rima de cada estrofa parece (en mi opinión) sugerir la «respuesta» que espera que el poema obtenga de sus oyentes. Casella ha señalado (en *Jaufré Rudel, Liriche*, 1946) que este poema contiene la «poética» del autor, el cual insistiría en la unidad, la racionalidad y el poder de convicción de su obra; y los versos en eco, según yo creo, subrayarían esta última cualidad: «Com plus l'auziretz, mais valra, a a» (cuanto más oigas, más valor tendrá); «Bos es lo vers e faran hi [los príncipes de Cahors y Toulouse] / Claque re don hom chantara a a» (este último verso Casella lo traduce: «essi, là, ne faranno materia di canto»). También señalaría que la lírica de Jaufré, como la de otros trovadores, es básicamente comunal y apela a los oyentes de una manera extraña para nosotros, que estamos acostumbrados a disfrutar de la poesía lírica en el aislamiento de espacios privados. Y puesto que era el eco lo que al poeta más le gustaba anticipar, la primera estrofa contiene el verso: «mas lo mieu chanz comens' aissi (com plus l'auziretz, mais valra): a a». Es decir, mientras que la poética general, como él dice, requiere (sólo) un conocimiento de la música, la composición y la rima, él introducirá un nuevo elemento: el eco prospectivo de sus lectores, la noble «a» resonante (que dista de ser el sonido «burlesco» que los comentaristas han creído discernir en ella).

38. F. Schalk, en *Neuere Sprachen* y en su volumen *Französische Aphoristen*, explica el nacimiento del aforismo en la literatura moderna por el asistemático enfoque de escritores renacentistas como Bacon y Erasmo, en contraste con las *summae* escolásticas. Puesto que define el aforismo como una entidad que en su fragmentariedad refleja el todo, debemos evidentemente pensar que se equivoca al fechar el aforismo tan tarde; es en realidad, como muestran los aforismos de Lulio, un hallazgo medieval, generado en una época, es decir, que vio en detalle la gran conexión de todas las cosas. El aforismo nació en una época en que la armonía del mundo parecía reflejarse en todos los fenómenos. Uno puede ser aforístico sólo cuando confía en la consistencia de todas las verdades de detalle. Fichte, que demandaba del «fragmento» romántico que fuera un microcosmos, separado del mundo en torno y «en sí mismo perfecto como erizo», reconocía en su definición que el microcosmos artístico refleja el macrocosmos del mundo. Incluso en Nietzsche lo aforístico estriba en la confianza en su «sistema», sin cuidarse lo suficiente de establecer las conexiones de los detalles con el todo, y esto debido a la básica fragmentariedad moderna. Estos escritores modernos

han empleado una forma literaria que presupone la existencia de un sistema a fin de expresar un enfoque asistemático de la vida, el enfoque que es realmente más genuino en ellos.

39. El mismo pensador ve en el canto del pájaro en el jardín el lenguaje supraintelectual del amor, por medio del cual *Amic*, el amante, comunica con *Amat*, el Amado (p. 31, § 26):

Cantava l'aucell en lo verger de l'amat, e vene l'amic, qui dix a l'aucell: —Si no ens entenem per llenguatge, entenam-nos per amor; cor en lo teu cant se representa a mos ulls mon amat («en tu canto mi Amado se representa a mis ojos: esto es, a los «sentidos internos» [San Agustín]).

La mirada que logra la unión de los amantes místicos es idéntica a la canción del pájaro enamorado; este canto es la mirada mística de la unión hecha sonido (p. 35, § 40):

Ab ulls de pensaments, llanguiments, de sospits, e de plors, esguardava l'amic son amat; e ab ulls de gràcia, justícia, pietat, misericòrdia, liberalitat, l'amat esguardava son amic. E l'aucell cantava lo plaent esguardament damunt dit

Y siempre está presente la situación del *Natureingang* junto con la melancolía cristiana que se afana por recobrar el paraíso perdido de la armonía divina.

40. Sería asombroso no encontrar nuestro concepto en alemán altomedieval; y, en efecto, está presente en el poema de Walter von der Vogelweide titulado por Wilmanns «Schlechte Musikanten» (n.º 44): «Owê, hovelichez singen, / daz dich ungefüege doene / Solten ie ze hove verdringen! ... frô Unfuoge, ir habt gesiget ... Ich enwil niht werben zuo der mül, / dâ der stein sô riuschent umbe gât / und daz rat sô mange unwise hât. / merkent wer dâ harpfen sül [¡una reminiscencia claramente pitagórica!].» Más tarde, el poeta habla de «ungefüegen sachen», con las que compara el croar de las ranas. Las tres ocurrencias de la familia léxica *Unfug* han sido traducidas por «ungefüge», «Unfug», «ungelenke», respectivamente, mientras que la traducción correcta, para todas ellas, sería «disarmonía» o «disarmónico»; las palabras alemanas (que están relacionadas con el lat. *pango-compages*, etc.) continúan el significado original de la palabra griega ἀρμόζειν, que era, como hemos visto más arriba, un término de carpintero. Walther desea afirmar la unidad de los valores estéticos y éticos, de la armonía musical y el amor cortesano. La familia léxica alemana ha perdido por entero hoy en día su connotación estética medieval y se ha visto restringida a la esfera técnica (*Fuge, Gefüge, fügen*) o a la moral (*mit Fug und Recht, Unfug, ungefüge, sich fügen, befügt*). Goethe era todavía consciente de la tradición medieval cuando tradujo el concepto griego de armonía, en el cual el amor y el orden político están implícitos, por un miembro de esta familia léxica:

Die zum grossen Leben
 Gefügten Elemente wollen sich
 Nicht wechselseitig mehr mit Liebeskraft
 Zu stets erneuter Einigkeit umfassen [= ¡ambire!].
 Sie fliehen sich und einzeln tritt nun jedes
 Kalt in sich selbst zurück.

(Kalt puede sugerir falta de temperancia.) Stefan George ha restaurado, en los últimos tiempos, el antiguo valor de *Fug*: en una frase que combina el significado de *Fügung* («la [armoniosa] voluntad de Dios o el Hado») y *Fug* (como en *Fug und Recht*), él habla de «eherne *Fug*»; la forma abreviada tiene evidentemente para él una resonancia más viril (cfr. también su acuñación *Tucht* = *Tugend* + *Zucht*).

Un paralelo evidente al *fügen* alemán es la familia léxica eslava *пaа*, para la que Berneker da el significado original de «[Zusammen-] Gelegtes, Lage, Schicht» (cosas dispuestas juntas: estrato), a partir del cual plantea un desarrollo a la de «orden, armonía, amor (amado)» y compara el desarrollo semántico de la familia *пaа* («Lage, Schicht» > «Einklang, harmonisch»; cfr. eslov. *sklad*, «Lage, Schicht; Falte, Fuge; Einklang»). Es lamentable que en esta afirmación se pase por alto la referencia musical original, aunque palabras como rus. *разлад*, «Missklang», *ладить*, «passen, stimmen» (afinar); *ладиться*, «mit jemand auskommen, sich vertragen» (sintonizar con alguien) y checo. *laditi*, «stimmen [ein Instrument]», apuntan claramente en esa dirección. Puede observarse en general que en éste, como en tantos diccionarios etimológicos de los idiomas europeos modernos, los desarrollos semánticos se presentan de forma abstracta: como posibilidades lógicamente explicables, sin ninguna determinación particular por el clima moral particular. En nuestro caso, la ascendencia semántica griega y cristiana de la palabra eslava se omite.

Puedo señalar aquí que la familia léxica rusa representada por *согласие*, «armonía, unísono, concordia, consentimiento, asentimiento», *согласить*, «conciliar»; ——ся, «consentir, acordar» (cuyo aspecto fonético lo caracteriza como un préstamo del paleoeslavo; cfr. el genuino rus. *голос*, «voz»), sigue evidentemente el modelo de *συμφωνία-συμφωνεῖν*, otro hecho no mencionado por Berneker.

41. Con esta teoría, que a su vez se remonta a la preferencia griega y agustiniana dada a la vista como el sentido por excelencia, el oído, en cuanto un incentivo para el amor (*musica amoris incitamentum*), fue relegado a un segundo lugar. Tasso dio un nuevo giro al papel secundario del oído en asuntos de amor, cuando dice que, siendo la vista el gran peligro, el amante cierra los ojos a fin de evitar la tentación del amor y olvida el más insidioso peligro que pro-

cede del oído: «i detti andaro ove non giunse il volto» (soneto; publicado en 1565). En su diálogo *Il Minturno o vero della Bellezza*, hace que Minturno cite estos versos, a los que Ruscellai responde: «... alcuna volta vorrei mille occhi e mille orecchi per mirare e per udire a pieno la bellezza e l'armonia de la mia signora, la qual a guisa di sole ci dimostra una obliqua via di salire al cielo e di tornare a noi medesimi» (*Dialoghi*, ed. Ezio Raimondi [Florenia, 1958], II^o 939). *L'armonia* se añade a *bellezza* porque es armonía musical que emana de la amada. Sin embargo, la siguiente metáfora del sol vuelve a ser visual.

CAPÍTULO III

1. El encaje entre realidad y especulación que yo llamo «armonización» es lo que en realidad llevó a cabo el primer pensamiento griego, un logro para el que Gomperz, desde el punto de vista de la ciencia moderna, no encuentra sino palabras de reprobación: «Jenófanes había elaborado una teoría según la cual el mar y la tierra se mezclarán gradualmente hasta alcanzar un estado de 'enfangamiento' universal ... Luego, mar y tierra volverán a separarse poco a poco ... Ahora bien, en apoyo de su teoría, Jenófanes aducía dos series de observaciones. En primer lugar, tierra adentro o incluso en cimas montañosas se encuentran conchas de moluscos. Por otro lado, en ciertos lugares ... la roca presenta huellas de fósiles que sólo pudieron originarse en un tiempo en que la roca estaba húmeda ... Jenófanes no vio que estos hechos no apoyan ni su supuesto de que el 'enfangamiento' se producía en todas partes al mismo tiempo ni su aseveración de que es inminente un nuevo período de 'enfangamiento' ... Esto se debía a que comparó su teoría como un todo con las pruebas de un elemento de su hipótesis».

Dado que en nuestro caso los pitagóricos, partiendo del supuesto —no apoyado en pruebas— de que la vibración *siempre* debe producir un sonido, llegaron a la conclusión de que la revolución de las estrellas quizá produzca un sonido, ¿no es este encaje y armonización, aun cuando lleve a conclusiones que no pueden resistir los análisis científicos modernos, el corolario del pensamiento sintético, de la urgencia de buscar unidad en la diversidad del mundo? ¿Y son los «científicos» modernos menos propensos a la especulación apoyada en pruebas objetivas insuficientes?

2. La familia léxica de κρᾶσις fue revivida en romance durante el período renacentista: «L'âme d'un homme indebté est toute hectique, *dyscrasiée*» (Rabelais); compárese también en el cap. I, nota 9, el pasaje de D'Aubigné; Brissaud, *Histoires des expressions populaires relatives à ... la médecine* (Paris, 1892), p. 85, registra *dyscrasie* como común entre los médicos hasta el siglo XIX; en italiano, Francesco Redi, en el siglo XVII, registra *discrasia* en Tommaseo-Bellini

(= *temperamento di umori*); en 1614 el compuesto griego ἰδιόσυγκρασία (Ptolomeo, Galeno) aparece en inglés como *idiosyncrasy*, «una peculiaridad de la constitución o temperamento»; en francés con Charles Nodier (*Histoire du roi de Bohême* [1830], p. 20): «Que de siècles n'auroit-il pas fallu pour remettre mes molécules constitutives en harmonie, pour raccrocher mes atomes, pour *idiosyncraser* mes monades»; en alemán desde 1750 (Schiller: «wenn es mir erlaubt wäre von *Temperamenten, Idiosyncrasien, und Konsensus* zu reden»; cfr. Schulz-Basler), donde tiene un significado más peyorativo, p. ej., «los ascos de una mujer encinta».

3. Sus opiniones, sin embargo, son (implícitamente) contradichas por Allers, p. 333, que se opone con fuerza a la suposición de la πόλις (el orden social) como el origen del κόσμος (el orden cósmico), sobre la base de que el orden mundial es una experiencia primaria del hombre.
4. La forma ideal representada por el cuadrado (definido por Clarembaud d'Arras [siglo XII] como la forma primaria que surge del Uno, esto es, Cristo, *figura substantiae patris*; cfr. Schrader, *Dtsch. Viertelj.*, VII, 250) es puesta con frecuencia en conexión, en el arte medieval, con aquella otra forma ideal, el círculo; la *mandorla* de las iglesias románicas, que suele contener la representación del Salvador, es de alguna manera «completada» por un cuadrado formado por los símbolos de los cuatro Evangelistas o por cuatro ángeles que sostienen la *mandorla* (compárese, por ejemplo, la imagen en la fachada de la catedral de Angulema, reproducida por R. Hamann en su *Geschichte der Kunst*, p. 144). Asimismo, en aquella representación del siglo XII en Reims de la armonía de las esferas que mencioné en un capítulo anterior como ejemplo del πεπéχον (= el Aire o alma del mundo) los círculos formados por la Tierra y el Cielo son, por así decir, contrapesados por el cuadrado que forman los cuatro vientos y las cuatro extremidades de la gigantesca figura del Aire. En tales representaciones no hay ningún intento de cuadrar el círculo o de «circular» el cuadrado: las dos formas ideales tienen más bien a complementarse mutuamente.
5. El mismo desarrollo del cuatro al diez se produjo en la especulación cabalística judía y medieval: el *tetragrammaton* o las cuatro letras del nombre de Yahvé, llevaba a las diez *sephiroth*, las emanaciones espirituales de Dios. Cfr. Mahnke, *loc. cit.*, p. 120.

En uno de los prefacios a su *Harmonie universelle* (1637), Mersenne, al mencionar en un mismo nivel a Platón y a David como promotores de la música, dice del segundo que liberó de los demonios a Saúl «en appliquant les dix noms de Dieu ... avec leur dix *Sephiroths*, aux dix *chordes* de son instrument».

6. En otra especulación, el hombre es presentado como un microcosmos formado a partir de los cuatro elementos. Honorio de Autun dice, en su *Eluci-*

darium: «unde corporalis [homo]? De quattuor elementis, unde et microcosmos, id est minor mundus, dicitur. Habet namque ex terra carnem, ex aqua sanguinem, ex aere flatum, ex igne calorem. Caput eius est rotundum, in caelestis sphaerae modum, in quo duo oculi ut duo luminaria in caelo micant ...; pectus, in quo flatus et tussis versantur, simulat aerem, in quo venti et tonitrua concitantur. Venter omnes liquores ut mare omnia flumina recipit. Pedes totum corporis pondus ut terra cuncta sustinent» (Migne, 172, I 116).

El pasaje lo cita Karl Fiehn (p. 54) en *Studien zur lat. Dichtung des Mittelalters* (Ehrengabe Karl Strecker), a fin de explicar la descripción de la alegoría de la Filosofía en el poema épico latino medieval *Troilus* de Albert von Stade: «Terra pedes, aqua venter, habet [está relacionada con, significa] par pectoris aer, / Ignis frons capitis ...». Un pasaje similar de Honorio, de igual contenido pero ligeramente diferente en las palabras, es citado por Allers, p. 348 (cfr. también el análogo ejemplo de Hildegard von Bingen, p. 378), que señala un doble paralelismo simbólico: entre el órgano o función y los elementos, y entre las partes del cuerpo y las partes del universo. El simbolismo ha tenido las máximas consecuencias para la poesía: así se hizo posible la representación del cuerpo humano (en concreto el de la dama amada) por medio de los elementos. De este modelo tenemos ejemplos en muchas descripciones de la belleza física femenina hasta Calderón.

El mismo modelo llegó también a extenderse a otros objetos bellos, por ejemplo a los caballos; en *La vida es sueño*, III, 485-494, se dice del caballo que es un «mapa» (= un globo reducido): su cuerpo corresponde a la tierra, su naturaleza fogosa al alma, su espuma al mar, su aliento al aire, «en cuya confusión un caos admiro; ... pues ... monstruo [= un híbrido] es de fuego, tierra, mar y viento». Krenkel señala que este texto es puesto en boca del gracioso y que, en otros casos, Calderón ofrece la misma descripción metafórica con toda seriedad. ¿No es posible que este ambiguo procedimiento por parte del poeta español derive de su actitud al mismo tiempo humanística y cristiana? Tenía ante él dos posibilidades: de los antiguos, simplemente y sin comentario, podía tomar la idea de la creación de los cuatro elementos, o bien podía menospreciar la cosmogonía no cristiana. En el pasaje en cuestión, su actitud era cristiana, de modo que en esta cosmogonía veía un «caos» poblado de híbridos (cfr. *caos animal* en uno de los paralelos de Krenkel; y, en el *Mágico prodigioso*, la designación de cierta montaña por el diablo como «monstruo de elementos cuatro»: II, 975).

7. Cfr. Thomas, *Mélanges*, p. 156 y REW, s.v. *trinio* (la palabra, una variante de *ternio*, está documentado en San Isidoro, XVIII, 65, como «trice in dice» junto con *binio*, *quaternio*). Du Cange, s.v., ha encontrado también un *trinion*, «repique», en Mâcon en 1495; se refiere a *trissellum* (*trissellum*), «repique»

en Borgoña (en 1497), evidentemente un diminutivo de *tres*, y a «tintinnabulum seu Tricodonum bene ordinatum melodiosum» (donde *tricodonum* es evidentemente un **τρικώδωνον* griego), en una bula papal de 1482. Todos estos ejemplos me hacen dudar de la corrección de la etimología normalmente dada para el it. *trillo*, *trillare*, «trino, trinar» (de donde en última instancia derivan el fr. *trille*, el al. *Triller* y el ingl. *trill*): el REW sugiere un origen onomatopéyico, evidentemente a la vista de formaciones onomatopéyicas tales como el fr. *tralala*, *turlure*, *tirelure*, *torelore*. Pero el it. *trillare* nunca muestra las características variantes vocálicas de una onomatopeya, y el esp.-port.-cat. *trinar* evidentemente no deriva de onomatopeyas. Puesto que el it. *trillare* tiene el significado adicional de «sacudir» y el ingl. *to trill* el de «temblar», uno podría pensar en un origen semánticamente paralelo en el it. *tremolare*, «tremolar», pero en ese caso las formas ibéricas en -n- seguirían inexplicadas. De manera que yo supondría para el ibérico *trinar* un lat. **trīn-are* con el significado primero de «tocar un trío», «repicar» (paralelo a *trinio* > prov. ant. *trinko*, «repique de tres campanas»), luego de «gorjear, trinar», y para el it. *trillare* un **trinulare* (cfr. fonéticamente, *cunula* > it. *culla*) con el mismo desarrollo semántico. Para la derivación en cuanto tal, cfr. el esp. *trinca*, «número de tres» (cuya formación es absolutamente clara, REW, s.v. *trinus*; cfr. el *trincum sacramentum* documentado en Marseille por Du Cange, evidentemente un «triple juramento»). Para el desarrollo semántico del fr. ant. *trebl(o)er*, «cantar a tres voces», «cantar el tiple» (probablemente también «trinar»; cfr. en Godefroy la cita de Gautier de Coincy, «Qui lors oy chanter archangres, / Deschanter puceles et angres, / Traibloier virges, sainz et saintes, / Beles notes y oist maintes»; y de H. d'Andeli: «Li douz ton diatesalon, / Diapanté, diapason, / Sont hurtees de divers gerbes / Par quarreures et par trebles»), derivado del lat. *tripplus* «triple» (la voz más aguda de la soprano o tiple que completa el trío). El significado «repique» no falta (Renard: «Les sains sone de grant air, / A glas, a treble, a carenon [= *tripplus*]; ingl. *treble-bell*).

8. En el pasaje de Hamlet (II, i) que se refiere al trastorno del protagonista: «¡Ah, qué noble mente aquí desmoronada! / Del cortesano, del soldado, del sabio el ojo, la lengua, la espada ... / ¡El espejo de la moda y el molde de la forma, / el observado de todos los observadores, completa, completamente venido abajo! / Y yo ... / que sorbía como miel la música de sus votos, / ahora veo esa razón noble y sumamente soberana / como dulces campanas tañidas fuera de tono y ásperas; / esa inigualada forma y semblante de lozana juventud / deshecha por el éxtasis», podemos suponer una metáfora extraída del carillón de tres campanas; el repique de la razón está desafinado, destruida la música de la proporción y el equilibrio.

9. En *The Carillon* de Longfellow, escrito en Brujas en 1845, nos encontramos con «repiques en dulce colisión (!) / mezclados con cada visión fugaz»; aquí se refleja la paradoja de la *μάχη* de los elementos en los griegos. Compárese la mezcla de sentimientos contrarios en *Voices of the Night*, de Longfellow: «Oí los sonidos de pena y deleite, / Los múltiples, suaves repiques».
10. En este poema, la fundición de la armoniosa campana es comparada con la buena temperancia de un buen matrimonio; las palabras de Schiller cabe explicarlas por un fondo de *temperare* latino-romance que comprende la música y el temple:

... Jetzt, Gesellen, frisch!
 Prüft mir das Gemisch,
 Ob das Spröde mit dem Weichen
 Sich vereint zum guten Zeichen!

Denn wo das Strenge mit dem Zarten,
 Wo Starkes sich und Mildes paarten,
 Da gibt es einen guten Klang.

Evidentemente en recuerdo de la *Glocke* de Schiller, escribe Rudolf Reinhardt, en *Die grossen Troubadors*: «Die Provenzalen sind ein himmelbegünstigtes Gemenge gewesen, das nie wieder, auch in den ähnlich gemengten Brudernationen, der altcatalanischen und altsavoischen nicht, so herrlich läutete. Einmal und nicht wieder geriet den Mächten der Geschichte diese Glockenspeise der Geblüte» (*Gesammelte Werke*, ed. M. L. Borchardt y E. Zinn [Stuttgart, 1959], *Prosa*, II, 343-344).

La misma idea de «temperancia» subyace al *Punschlied* de Schiller: «Vier Elemente, / Innig gesellt, / Bilden das Leben, / Bauen die Welt. // Presst der Zitrone / Saftigen Stern! / Herb ist des Lebens / Innerster Kern. // Jetzt mit des Zuckers / Linderndem Saft / Zähmet die Herbe, / Brennende Kraft».

La nota de la edición del *Bibliographisches Institut* comenta lo siguiente sobre estos versos: «Das Gedicht führt drei Begriffsreihen vor: (1) Die vier Bestandteile des Punsch; damit werden verglichen (2) die vier sogenannten Elemente, welche 'die Welt bauen'; (3) Elemente unseres Gemütsleben, welche 'das Leben bilden': die Herbheit und die Süßigkeit des Lebens, die Seelenruhe und der feurig angeregte Geist. Der Dichter hebt aber nur die Vergleichungspunkte hervor, die sich ungezwungen darbieten, und verzichtet z. B. darauf, der Zitrone und dem Zucker ein Gegenbild unter den materiellen Elementen zu geben ...». Esta explicación no tiene en cuenta la presencia del *tetrotky* antiguo (de ahí la reducción a los cinco ingredientes tradicionales del «ponche» a cuatro) o el hecho de que Schiller haya intro-

ducido también las cuatro cualidades básicas de la antigüedad (donde el «frio-calor» está representado por el «agua tranquila» y el «espíritu ardiente» de las últimas tres estrofas, mientras que la pareja «seco-húmedo» es sustituida por «dulce-ácido»). Con el «lindernde Saft» del azúcar que «zähmet» la «brennende Kraft» del limón, llegamos a la unidad de temperamento-temperatura-temperancia.

- II. El tañido de todas las campanas de Roma ha sido llevado a la escena operística moderna al final del primer acto del *Palestrina* de Pfitzner. Sin embargo, según la descripción de Thomas Mann en *Betrachtungen eines Unpolitischen*, p. 412, esto no es más que una imitación orquestal de las campanas que ofrece una ensordecedora variedad pero poca sugerencia de una armonía del mundo «bien temperada»: «... so, wie hundertfach schwingendes, tönendes, dröhnendes Kirchenglockenergetöse überhaupt noch niemals künstlerisch nachgeahmt wurde —ein kolossales Schaukeln von abenteuerlich harmonisierten Sekunden, worin, wie in dem vom Gehör nicht zu bewältigenden Tosen eines Wasserfalls, sämtliche Tonhöhen und Schwingungsarten, Donnern, Brummen und Schmettern mit höchstem Streichergefistel sich mischen, ganz so, wie es ist, wenn hundertfaches Glockengedröhn die Gesamtatmosphäre in Vibration versetzt zu haben und das Himmelsgewölbe sprengen zu wollen scheint».

El famoso pasaje de *Notre Dame de Paris* de Victor Hugo (tan diferente, en su simpático tratamiento de las campanas, de la *Isle sonnante* de Rabelais) en que se nos da una panorámica a vista de pájaro de París en el momento del «éveil des carillons» contiene más bien la idea del concierto sinfónico (que degenera, con este poeta, en una «opéra») y de la sinestesia («l'oreille a aussi sa vue»; «colonne de bruit, fumée d'harmonie»; «flûtes de pierre») ofrecida por el conjunto de los carillones que una imagen de cada uno de los carillones reflejando la armonía del mundo: «D'abord la vibration de chaque cloche monte droite, pure, et pour ainsi dire isolée des autres, dans le ciel splendide du matin, puis, peu à peu, en grossissant, elles se fondent, elles se mêlent, elles s'effacent l'une dans l'autre, elles s'amalgament dans un magnifique concert ... Cependant cette mer d'harmonie n'est point un chaos ... elle n'a pas perdu sa transparence: vous y voyez serpenter à part chaque groupe de notes qui s'échappe des sonneries ...» (Libro III, cap. 2).

12. Esta frase puede arrojar luz sobre el desarrollo semántico de la familia léxica eslava мир, «paz» y «mundo» (en último término conectada con мпл, «amistoso»); los conceptos intermedios deben de haber sido: «cosmos» > «orden cósmico» > «comunidad ordenada, pacífica» (en ruso, Berneker constata el significado «comunidad de campesinos» para nuestra palabra).

13. Distinciones como aquella entre *temperamentum innatum* y *t. influum* han ido más allá de Descartes: *tempérament acquis* y *t. inné*; compárese también su *cerveau mal tempéré*. Análogamente, Goethe describe a Newton como un «wohlorganisierter, gesunder, wohltemperierter Mann, ohne Leideschaft, ohne Begierden», y en otro estudio tendremos ocasión de leer un pasaje de Rousseau en el que la mezcla armoniosa del alma es comparada con la del clima.
14. En el caso de palabras que una vez pertenecieron a un campo que desde entonces se ha deshecho, el problema de traducción es engorroso: «acuerdo» ya no trae a la mente «temperie», y «temperie» ahora está muy lejos de «templanza» y «temperatura» (aunque el acto de traducir debe siempre implicar el mismo, en cierta medida, abrirse paso en los campos establecidos en la lengua original). En relación con esto, Franz Rosenzweig ha descrito gráficamente la perplejidad que le produjo su intento de traducir al alemán la Biblia hebrea (*Die Schrift und ihre Verdeutschung* [1936], p. 125):

Das Flugbild der Wortlandschaft einer Sprache [este es el término que él emplea para «familia etimológica»] aber scheint zunächst einmal von dem jeder andern Sprache geschieden und unterschieden; und auch die Landkarten dieser Landschaften, die Lexiken mit ihrem 1, 2, 3, a, b, c, beschreiben um das Wort der einen Sprache nur je einen grossen Kreis, der mehrere Kreise um Worte der anderen Sprache schneidet, so dass eine Anzahl gemeinsamer Flächen entstehen, die aber alle anscheinend beziehungslos und unverbunden auseinanderliegen. Anders wird das Bild erst durch die geologische Betrachtung. In der Wurzelschicht der Worte finden sich die oben getrennten Flächen zusammen, und in noch tieferer Schicht, der Wurzelsinns, der Wurzelsinnlichkeit, zeigt sich, jenseits allen Fragens nach etwaigen Urverwandtschaften der Sprachen, die an der Wortoberfläche nur erahnbare Einheit alles menschlichen Sprechens. In diese Schichten also muss der Übersetzer sich hinunterwagen, wenn er die in der einen Sprache eng zusammenliegenden Worte, in denen sich ein Begriffskreis schliesst, in der andern Sprache, ungeachtet dass sie da oberflächlich, lexikalisch, weit auseinanderliegen, ebenfalls als geschlossenen Anschauungs- und Begriffskreis entdecken will. Bei dieser Einfahrt muss er ausgerüstet sein mit der Grubenlampe der wissenschaftlichen Etymologie; aber auch von dem Aufschimmern der Adern des Texts selbst darf er das Auge nicht hochmütig abwenden.

Un ejemplo significativo del procedimiento de Rosenzweig lo ofrece su traducción de un pasaje hebreo que contiene tres palabras de la misma raíz ('ad 'od) por una frase alemana que presenta la misma triple variación: «Gott gegenwärtigt sich [a] im Zelt der Gegenwart [b] über dem Schrein der Vergegenwärtigung [c]», donde la conocida versión de Lutero sólo tenía una doble variación (de otra raíz): «sich im Offenbarungszelt [c] über der Gesetzeslade [b] offenbart [a]».

15. Para los románticos alemanes, que eran dados al pensamiento organológico, el lenguaje es una especie de música orgánica: Schleiermacher, hacia el final de sus *Monologen*, III, tras ofrecer una metáfora que compara «Sitte» (mores) con la ropa, la cual se ajusta orgánicamente al cuerpo y revela la genuina nobleza de éste, habla del lenguaje como «encubridor y revela-

dor» de la mente individual, y esta vez se sirve de una metáfora musical minuciosamente elaborada, que aplica al lenguaje lo que San Agustín había dicho de la música:

Abbilden soll die Sprache des Geistes innersten Gedanken; seine höchste Anschauung, seine geheimste Betrachtung des eigenen Handelns soll sie wiedergeben, und ihre wunderbare Musik soll deuten den Werth, den er auf jedes legt, die eigene Stufenleiter seiner Liebe. Wol können andere die Zeichen, die wir dem Höchsten widmen, misbrauchen und dem Heiligen, das sie andeuten sollen, ihre kleinlichen Gedanken unterstehen und ihre beschränkte Sinnesart: doch anders ist des Weltlings Tonart als des Geweihten; anders als dem Weisen reihen sich dem Knechte der Zeit die Zeichen der Gedanken zu einer andern Melodie; etwas anderes erhebt dieser zum Ursprünglichen und leitet davon ab, was ihm unbekannter und ferner liegt. Bilde nur jeder seine Sprache sich zum Eigenthum und zum kunstreichen Ganzen, dass Abtheilung und Übergang, Zusammenhang und Folge der Bauart seines Geistes genau entsprechen, und die Harmonie der Rede den Accent des Herzens, der Denkart Grundton wiedergebe. Dann gibt's in der gemeinen noch eine heilige und geheime Sprache, die der Ungeweihte nicht vermag zu deuten noch nachzunehmen, weil nur im Innern des Gesinnung der Schlüssel liegt zu ihren Charakteren; ein kurzer Gang nur aus dem Spiele der Gedanken, ein paar Accorde nur aus seiner Rede werden ihn verraten.

No tanto desde el punto de vista del individuo singular como desde el de la comunidad hablante, Humboldt elucida, mediante un símil musical, la característica particular del habla, que, en su laxo pero enérgico simbolismo, consiste en una incomprensible incomprensibilidad: «Die Menschen verstehen einander nicht dadurch, dass sie sich Zeichen der Dinge wirklich hingeben, auch nicht dadurch dass sie sich gegenseitig bestimmen, genau und vollständig denselben Begriff hervorzubringen, sondern dadurch dass sie gegenseitig einander dasselbe Glied der Kette ihrer sinnlichen Vorstellungen und inneren Begriffserzeugungen berühren, dieselbe Taste ihres geistigen Instruments anschlagen, worauf alsdann in jedem entsprechende, nicht aber dieselben Begriffe hervorspringen» (citado en Delbrück, *Einleitung in das Studium der idg. Sprachen* [5ª ed., Leipzig, 1908], p. 46). (En *AJPh*, LXIII, p. 318, he opuesto el materialismo de los antimentalistas que suponen que los «efectos dominó» son desencadenados por los «hábitos de habla» a las «claves del instrumento espiritual interior» de Humboldt que producen la comprensión en el habla humana.)

CAPÍTULO IV

- I. La relación de *temperare* con el clima (como tenemos en inglés, cfr. Laurence Sterne: «Dios atempera el viento con el cordero mocho», etc.) aparece en la Edad Media, por ejemplo en un rito de Viernes Santo mozárabe (cfr. H. Rheinfelder, *Volkstum und Kultur der Romanen*, II, p. 137): «Pestem et famem abluit: Indulgentia / Medelam aegris conferat: Indulgentia / Captivos

reddat patriae: Indulgentia / Vices aërum temperet: Indulgentia / Te deprecamur Domine: Indulgentia» (el plural de *aër* con el significado de «clima» es griego, y se constata en Lucrecio así como en el latín tardío *Expositio Mundi*, siglo V [?]: «civitates aeres temperatos habent»). Nótese también *temperantia aeris* en los *Carmina Burana*, ed. Schmeller, n.º 55: «Sol tellurem recreat, / ne fetus eius pereat; / ab aeris temperantia / rerum fit materia, / unde multiplicitas / generantur semina». Según Benveniste, *Mélanges Ernout* (1940), p. II, el significado original del propio lat. *tempus* era «mezcla de los elementos que componen la atmósfera». (Este trabajo lo conozco únicamente a través de R. O. Kent, *Language*, XXII, p. 262).

2. Forma parte de esto la variante fonética dialectal del ing. *to temper*: *to tamper* = «trabajar con arcilla, maquinar, intrigar, entrometerse, interferir en» (que es también una variante semántica, más materialista, de *to temper*), y el fr. dialectal *étremper*, «élever ou abaisser la charrue suivant que la terre est plus ou moins profonde. On dit qu'une femme étrempe suivant qu'elle relève plus ou moins sa robe, d'après l'état du chemin» (en Vendôme, según Martelliére, *Glossaire du vendomois* [Orleans, 1893]), que muestra un significado de alguna manera materializado y todavía inspirado por la idea moral de «modificar según la decencia».
3. Otra palabra para «temperie» es *complexio*, que se encuentra en Firmico, siglo IV (*Math.*, 5, 9): «Tranquilli, quieti, alacres, bonae complexionis»; se encuentra antes de Séneca como *complexio aëris*; en Cicerón como «complexiones et copulationes et adhaesiones atomorum inter se», una expresión que describe la simpatía amorosa de la naturaleza y la cópula sexual (*amplexus*, gr. συμπλοκή) de todos los átomos contenidos en ella; de forma análoga, la combinación de los cuatro elementos, que se da en cualquier cuerpo, se describía como una manifestación del amor cósmico (Casiodoro, *ThLL*). De manera que todo tenía una «complexión» (Ps. Apuleyo: «inventur quandoque nigra mandragora complexionem frigidam et siccam habens»). De los filósofos y los médicos la palabra pasó a los gramáticos y retóricos, lo mismo que *consonantia*: «mira verborum complexio»; «brevis complexio totius negotii» (Cicerón), según un empleo similar del modelo griego συμπλοκή. El significado del ingl. *complexion* se remonta a la idea de que el temperamento se manifiesta en el color del rostro (podemos recordar el rostro oscuro de la *Melancolia* de Durero). *Complexio* y las siguientes palabras tienen su papel en la historia de *Stimmung*:

El lat. *constitutio* siguió en parte el desarrollo de *complexio*: en Cicerón hallamos *corporis firma constitutio*, que Forcellini tradujo por «buona complessione»; luego de la «constitución robusta» pasamos a «(buena) cualidad del cuerpo», pero ¡en ningún caso hay una idea de la mezcla de elementos! El lat. *dispositio*, que primero se empleó en referencia a la disposición de los

elementos en el cuerpo y la energía resultante, con los escolásticos se acercó mucho al significado de *inclinatio* (*intellectus dispositio*, San Alberto Magno), de donde los fr. *dispos*, *disposé*, ingl. *disposed*, al. *disponiert* (*indisposé*, *indisposed*, *indisponiert*, «ligeramente enfermo»), y calcos lingüísticos como el al. *aufgelegt*, que hasta el siglo XVIII podía designar la capacidad («disposición») para aprender, la actitud («disposición») de gratitud e incluso del «poder de vibración» de las cuerdas.

En los siguientes pasajes de Montaigne he puesto en cursiva las expresiones para la natural constitución buena del cuerpo humano, a veces deteriorada por el hombre: *structure et composition* es sinónimo de *complexio*, *constitutio*; las reformas se acumulan a fin de subrayar aquella reintegración que, en opinión del escritor, es el deber del hombre de conformidad con los propósitos de la naturaleza (2, 17): «Le corps a une grand' part à nostre estre, il y tient un grand rang; ainsi sa *structure et composition* sont de bien juste considération. Ceux qui veulent desprendre nos deux pièces principales, et les sequestrer l'un de l'autre, ils ont tort; au rebours, il les faut *r'accoupler et rejoindre*; il faut ordonner à l'âme non de se tirer à quartier, de s'entretenir à part, de mespriser et abandonner le corps, ... mais de se *r'allier* à luy, de l'embrasser ..., l'espouser en somme, et luy servir de mary, à ce que leurs effects ne paraissent pas divers et contraires, ains *accordans et uniformes*. Les Chrestiens ont une particuliere instruction en cette liaison; ils sçavent que la justice divine embrasse cette société et *jointure du corps et de l'âme* ...» (cfr. ed. Villey [París, 1922], II, 419). Análogamente, *de-*, *dis-* muestran la voluntaria neutralización de la naturaleza por el hombre (3, 13): «A quoy faire *démembrons* nous en divorce un bastiment tissu d'une si *jointe et fraternelle correspondance*? Au rebours, *renouons* le par mutuels offices: que l'esprit esveille et vivifie le pesanteur du corps, le corps arreste la legereté de l'esprit et la fixe» (Villey, III, 448).

4. En latín, el plural *chordae*, «cuerdas», se empleaba para referirse al laúd mismo; cfr. Porfirio en su comentario a Horacio, *Carm.*, I, 17, 18: «fides autem chordae dicuntur»; Casiodoro, comentado el salmo 150, 4, «*laudate eum in chordis et organo*», escribe: «*quoniam praeter psalmum et citharam ... alia inveniri potuerant, quae chordarum tensionibus personarent, generaliter chordas posuit, ut omne ipsum instrumentum musicum domini laudibus imputaret*».
5. Este pasaje es una reproducción de los versos mnemotécnicos latinos sobre los cuatro temperamentos; se encuentran en el *Regimen sanitatis salernitanum*, que ha sido frecuentemente traducido a romance (cfr. Morawski, *Neuph. Mitt.* [1927], p. 199, y G. V. Langlois, *La connaissance de la nature et du monde*, p. 314). Podemos comparar el pasaje italiano, citado más arriba, sobre el temperamento sanguíneo con los siguientes versos del modelo latino: «*Largus, amans, hylaris, ridens, rubeique, coloris, / cantans, carnosus satis audax*

atque benignus». Es característico de la tendencia armonizadora de las canciones populares de la colección de Singleton que un «Trionfo delle quatro scienze matematiche» (*loc. cit.*, p. 510) adscriba a la Música el color rojo, es decir, la asocie con el temperamento sanguíneo (evidentemente debido al *cantans* del verso latino), mientras que la Aritmética aparece como una anciana amarilla, una mujer colérica, pues el correspondiente verso latino sobre el temperamento colérico contenía los epítetos: «hirsutus ..., astutus ..., siccus, croceique coloris». Nos las habemos aquí con una armonización de tipo totalmente pitagórico.

6. En la *Vita nuova*, cuya forma todavía sigue el modelo tradicional de una novela trovadoresca provenzal, al poeta, que ha disgustado a su dama, Amor le aconseja (XII) reconciliarse con ella mediante un poema, pero un poema que no le hable a ella directamente (*inmediatamente*), sino que utilice la intermediación de la música (*fa che siano* [las palabras] *quasi un mezzo*): «falle adornare di soave armonia, ne la quale io sarò tutte le volte che farà mestiere». Scartazzini explica: «falle dare il suono da un musico valente». Esto es sin duda erróneo; a lo que se alude es al poder reconciliador y curativo de la música, así como a la omnipresencia del amor en la música (según la ecuación agustiniana y trovadoresca). La *ballata* que sigue está por consiguiente totalmente en línea con el papel mediador que Amor haría desempeñar a las palabras. «Con dolce sono quando se' ['cuando tú (sc. la Balada) estás ante ella'] con lui [Amor el mediador], comincia este parole... ['Dile, Balada, a Amor'] / Per grazia de la mia nota soave ['en recompensa por mi dulce música'] reman tu qui con lei»: todas estas expresiones son los recursos de la actitud halagadora, mediadora, de un «alcahuete» (cfr. *Travaux du séminaire roman d'Istanbul*, I). Para nuestra mentalidad moderna una alegoría puede parecer chocante, pero debe recordarse que en la civilización medieval el empleo de intermediarios entre personas linajudas era muy habitual (cfr. los ejemplos de K. Lewent, *Mod. Lang.*, XXXVIII, p. 44), necesaria debido a la posición jerárquica ocupada por la dama. ¿Y qué intermediario podía encontrar Dante más noble que la música?
7. El tictac del reloj ha sido a menudo comparado con el latido del corazón humano, como por ejemplo en la canción «Die Uhr» de J. G. Seidl, puesta en música por Loewe, donde encontramos la sugerencia de que es el Hacedor divino quien lo ha puesto en funcionamiento («Es ist ein grosser Meister, der künstlich ihr Werk gefügt»). Esta es, en último término, la «teoría de la máquina» con tanta frecuencia empleada por los Padres de la Iglesia para demostrar la existencia de Dios; San Gregorio de Nisa, en su diálogo con Macrina, afirma que lo mismo que una máquina ha de explicarse no por los «elementos», sino por la mente de su creador, así el funcionamiento del mundo sólo puede remontarse a la mente de Dios.

El primer reloj con campanas fue, según Rheinfelder (*Kultsprache und Profansprache* [Ginebra, Florencia, 1933], p. 355), instalado en Milán en el año 1336, pero nuestro mismo pasaje, que debió de escribirse antes de 1320, ofrece un testimonio anterior; en cualquier caso, para Dante *l'orologio... tin tin* sumando era realmente un aparato moderno.

8. Debemos recordar que a Júpiter, el «jovial», los romanos lo llamaban *Serenator*. Orfeo también tenía la cualidad de apaciguar la naturaleza; así, en Maurice Scève encontramos un verbo *serainer* aplicado a la amada que, como Orfeo, es capaz de encantar a la naturaleza (*Délie*, estr. 160): «Elle a le Ciel serainé au Pays ... Et son doux chant ... A tranquille la tempeste par l'air ...». El *moderator* agustiniano es la versión cristiana del *Jupiter Serenator*. Más tarde encontraremos en un pasaje del *Siglo de Oro* español una versión análogamente cristianizada de *serenar*.
9. Según un artículo de Joan Murphy en *MLN*, LVIII, 375-377, la primera imitación inglesa de una parte de la *Jerusalemme liberata* que se publicó fueron los *Italian Madrigals Englished* de Thomas Watson (1590), que vienen a ser una paráfrasis de nuestra estrofa. Pero la imitación inglesa («Todos los pájaros cantores que en el bosque os solazáis, / venid en mi ayuda con vuestras encantadoras voces: / Céfiro, ven tú también y haz que las hojas y las fuentes / envíen un susurrante sonido a las montañas, / y con la respuesta que desde allí manda el agradable Eco / quédate jugando aquí, donde ahora mi Phylis yace») ha suprimido las referencias a la música del mundo (el *temprare*, el aire músico), e introduce un elemento madrigalesco («donde ahora mi Phylis yace», y el resto del poema) injustificado por el original. Si la localización de fuentes tiene algún valor, sería mostrar la banalidad de una imitación que borra todo el contenido intelectual de un poema en favor de trivialidades líricas.
10. Aquí podemos citar sólo un pasaje de la poesía renacentista francesa (J. Lemaire de Belges, *Description du temple de Vénus*): «Les neuf beaux cieux que Dieu tourne et tempere / Rentrent tel bruit en leurs sphères diffuses / Que le son vient jusqu'en notre hémisphère. / Et de là son toutes grâces induses / Aux clairs engins, et le don célestin / De la liqueur et fontaine des Muses» (cfr. *Oeuvres*, ed. Stecker [Lovaina, 1885], III, p. III). El clima templado de los cielos, la armonía de las esferas y la gracia (con un matiz cristiano: *grâces infuses!*) de las Musas —*temperantia* y *consonantia*— se funden en este poeta capaz de traducir acústicamente la claridad de la música clásica (uno no puede dejar de oír el cristalino sonido del verso «aux clairs engins, et le don célestin»).
- II. Cfr. Tillyard, *The Elizabethan World Picture* (1943), un libro gloriosísimo, cuyas conclusiones hago con gusto mías:

Muchos siguen pensando en la era isabelina como en un período secular entre dos erupciones de protestantismo: un período en el que el entusiasmo religioso estaba lo bastante dor-

mido como para permitir que el nuevo humanismo informara nuestra literatura No nos dicen que la reina Isabel tradujo a Boecio, que Raleigh fue teólogo además de descubridor y que los sermones formaban parte de una vida isabelina normal tanto como la caza de osos con cebo ... los puritanos y los cortesanos estaban más unidos por un vínculo teológico común que divididos por disensiones éticas ... La grandeza de la era isabelina fue que contenía mucho del nuevo orden sin destruir la noble forma del antiguo. Es aquí donde la misma reina entra en escena: de alguna manera los Tudor se habían insertado en la constitución del universo medieval (pp. 1-6)

En casi cada página, el profesor Tillyard presenta ejemplos literarios isabelinos de la armonía «medieval» del mundo; para mí fueron sumamente reveladores los extractos de la *Orchestra* de Sir John Davie (1596), que representan el concepto de la danza del universo en que figuran la reina y su corte; de modo que, como dice Tillyard, la «danza cósmica es representada en el cuerpo político».

12. Una recomendable excepción la constituye la edición de los sonetos de Shakespeare debida a F. Baldensperger (*Les sonnets de Shakespeare*, Univ. of California Press, 1943). Pero ¿por qué tiene que explicar los símiles musicales de un soneto «biográficamente», por el hecho de que el poeta frecuentara la «sociedad aristocrática», en lugar de contar con esa tradición platónica y cristiana de la música del mundo que los textos paralelos de Baldensperger sirven para establecer? No es la «sociedad aristocrática» la que sugiere frases como «la verdadera concordia de los sonidos bien afinados».
13. A la caracterización que de Shylock hace Gundolf se puede oponer el pasaje en que este personaje se describe a sí mismo, el judío, como un ser humano con todas las cualidades correspondientes (III, 1): «¿Es que un judío no tiene ojos? ¿Es que un judío no tiene manos, órganos, proporciones, sentidos, afectos, pasiones? ¿Es que no está nutrido de los mismos alimentos, herido por las mismas armas, sujeto a las mismas enfermedades, curado por los mismos medios, calentado y enfriado por el mismo verano y por el mismo invierno que un cristiano? Si nos pincháis, ¿no sangramos? Si nos hacéis cosquillas, ¿no nos reímos? Si nos envenenáis, ¿no nos morimos? Y si nos ultrajáis, ¿no nos vengaremos?». Es decir, el judío tiene las mismas *κράσις* y *δυσκρασία* que el cristiano (y su venganza es el efecto lógico de la segunda), pero no tiene «música», es decir, gracia. Uno puede pensar que Shakespeare tomó aquí un préstamo de la literatura apologética judía del tipo de la «*Consolaçam ás tribulaçoens de Israel*» del portugués Samuel Usque (Ferrara, 1553; citado por Vossler, *Poesie der Einsamkeit*, p. 365), donde se hacía hincapié en la «armonía» del judío con otros seres racionales:

Que *desemelhãça* ha de minha natural razã e entendimento aquella [= a aqu.] que a todos os outros animaes de minha especie foi ynfluído? ... Que *disformidade* ha em minha figura, e que *desconuenencia* em meus membros das outras racionaes criaturas? ... O alta e noua maravilha que em mi vejo, que enjeita a terra a si mesma em minha forma; que aborrece o ceco seu espirito em meu peito; que estranham as criaturas o seu proprio traslado em minha figura;

pois nam vedes que toda ordem de natureza trastornais? em nam amardes aquilo que he a vos outros semelhãte, como todalas cousas amã seu semelhauel?

En esta argumentación verdaderamente aristotélico-cristiana de un judío que, a diferencia de Shylock, no concluye que la violación de los derechos humanos justifique la venganza, Vossler es capaz de ver un «nuevo espíritu» de «armarse a uno mismo contra el mundo» (*sich wappnen, sich verteidigen*) inspirado por una «consciencia extrema de ser rechazado» (*Verstossenheit*): una transición al espíritu de «agresión ilustrada hacia la naturaleza», tal como esto se expresó [en *Robinson Crusoe*! Evidentemente, este caprichoso error de juicio de Vossler no fue propiciado sino por la necesidad de encontrar una transición al siguiente capítulo de su tratado, que estaba dedicado a *Robinson Crusoe*. Pero ¿no debería el crítico literario haberse olvidado de su inteligente transición ante la difícil situación de Israel en la Alemania (su Alemania) de 1938, no menos crítica que la de 1553? ¿Y no debería haberle movido a contrición la acusación formulada cuatrocientos años antes por Samuel Usque: «Vosotros subvertís todo el orden de la naturaleza al no amar lo que es semejante a vosotros»?

Por supuesto, también yo debo distanciarme de la postura de Gundolf, aquel crítico alemán prehitleriano, judío de nacimiento y sumamente dotado, que exculpaba a Shakespeare de «das moderne empfindsame oder anklängerische Mitleid»; de «jede politische oder soziale Parteinahme für die 'Erniedrigen und Beleidigten'» (advértanse las comillas); de cualquier «nachfühlen-wollen mit russischer Brüderlei» [!]. Una cosa es afirmar que Shakespeare veía al judío Shylock como la encarnación de la irredenta desgracia «amusical» más que como una víctima del orden social (aunque este aspecto no falta en la obra), y otra muy diferente descalificar todos los intentos modernos de aliviar la injusticia social con la infamia [?] del «fraternismo ruso». ¿Tiene un alma verdaderamente musical quien no puede oír la voz de la justicia humana?

14. Porcia, la encarnación de la gracia, no puede estar desconectada de la música. Cuando Bassanio tiene que elegir entre los cofrecillos, una elección de la que depende la felicidad de ella, ella sugiere (III, 2): «Que la música suene mientras él hace su elección. / Luego, si pierde, que haga un final de cisne, / desvaneciéndose en la música... Puede ganar; / ¿y cuál es la música entonces? Entonces la música es / igual al floreo cuando los súbditos fieles se inclinan / ante un monarca recién coronado: es como / esos dulces sonidos al despuntar el día / que se deslizan en el oído del novio dormido / y le llaman al matrimonio». De manera que ella confía en que la música (= gracia) influya en su elección, mientras acepta de antemano el sonido particular de la música (la decisión de la Providencia: la muerte o una nueva vida).

La ecuación música = amor = gracia cristiana, en cuanto opuesta a la «falta de gracia» (= amusicalidad) judía, era un *topos* medieval. El servicio religioso de la sinagoga a los cristianos les parecía ruidoso y discordante; puesto que la Sinagoga había sido derrotada por la Ecclesia, ¿cómo podría la música de la Iglesia cristiana no ser superior a la «disarmonía» judía? (Sobre las expresiones dialectales italianas *baruccabá*, *tananaí*, «ruido», tomadas de las frases litúrgicas judías, así como sobre el alemán *Lärm wie einer Judenschule*, cfr. mi artículo sobre el «ruido» en *Word*, II, 260 ss.). La idea de la ausencia de gracia en el servicio judío se encuentra aún en el siglo XVIII, en el deísta J. C. Edelmann (1749; cfr. el volumen «*Pietismus und Rationalismus*» de los *Deutsche Selbstzeugnisse* [Leipzig, 1933], p. 115), que ofrece una descripción caricaturesca del servicio religioso en una *Judenschule* de Frankfurt. En el momento de redactar su borrador, tal ceremonia le parecía un ejemplo del oscurantismo de todos los servicios religiosos (incluida la adoración cristiana del Crucificado); al presenciar el servicio, sin embargo, su impresión fue completamente diferente: estos «Bocks-Triller» y «Kater-Geschrei» le parecieron (según los prejuicios de ese período) la «*lieblose Music*» de un «*von Gott verworfenes Volk*». Es significativo que los «prejuicios» incluyeran ver la música privada de gracia como característica de los judíos, aunque no exclusivamente característica de ellos, pues el servicio de la secta del «*Homburghäuser Inspiratem*» fue, en una ocasión posterior, descrita análogamente como un «*heiliger Übelkläng dieser himmlischen Nachteulen*».

15. Cfr. también *Paraíso perdido*, I, 550 ss.; 711 ss.; III, 345, 365 ss.
16. El comentario de T. Warton al pasaje paralelo del poema de Milton «A una música solemne», verso 18 («[que nosotros sobre la tierra con voz discordante] podemos responder correctamente a ese melodioso ruido»), señala la gran cantidad de pasajes contemporáneos en los que *ruido* significa «música» (también Spenser, *La reina de las hadas*: «un ruido celestial»; Shakespeare, *La tempestad*: «[la] isla está llena de ruidos» = «sonidos musicales»). Siendo el significado original de *ruido* «riña» (como en francés antiguo), tenemos aquí uno de los numerosos sinónimos de «concierto» (véase el siguiente estudio de esta palabra) = «ejecución competente». En francés antiguo, *ruido* había sido ya aplicado al canto de los pájaros, que también se concebía como una especie de orquesta que entonaba las alabanzas de Dios *à l'envi*. Cfr. un artículo de próxima aparición en *Word*. (Este artículo apareció en 1945, I, pp. 260-276 [cfr. también IV, p. 128]).
17. D. Masson escribe: «es bastante difícil decir si con (el bajo del profundo órgano del cielo) Milton hacía una precisa referencia a su diagrama óptico del espacio y el Universo [expresado en su oración académica *De Sphaerarum Concertu*, escrita aproximadamente en la misma época que la *Ode*], o simplemente introdujo un efecto musical como tal. La intuición de Warton de que se trataba de un recuerdo del

órgano que había oído en su época escolar en la catedral de San Pablo es muy ramplona [sic.]. En Milton un órgano no era una rareza». ¡Ah, *sancta simplicitas*! ¡Que anarquía en la tabla de valores de estos prosaicos comentaristas! Es evidente que el tema del órgano estaba implícito en la concepción de la música del mundo (véase *infra* el bajo de Saturno en Kepler), que el «efecto musical» está ahí, pero al servicio de la idea, y que las pistas autobiográficas que supuestamente revelan dónde Milton pudo haber oído un órgano son superfluas y estúpidas.

18. El poema de Milton lo podemos comparar con la *Salmodia che incita il cielo, le sue parti e gli abitatori a lodar Dio benedetto* de Campanella, la cual constituye una síntesis de los elementos bíblicos y griegos fundidos en una visión neoplatónica de la emanación de la luz:

Dal ciel la Gloria del gran Dio rimbomba:
Egli è sonora tromba a pregi tanti;
I lumi stanti, e que' ch'errando vanno
Musica fanno.

Musica fanno per ogni confino,
Dove il calor divino il ciel dispiega,
Ed amor lega tanta luce, e muove
Altronde altrove

Altronde altrove tutti van correndo,
Te Dio benedicendo e predicando,
Dolce sonando, ch'ogni moto è suono,
Com' io ragiono.

Così io ragiono. Ahimé, ch'udir non posso;
Ch'innato rumor grosso è che m'occupa
L'orecchia cupa, ed un molino vivo
Me ne fa privo.

Se mi fa privo, voi spiriti eletti,
Che non siete soggetti a corpo sordo,
Fate un accordo al suon di ta' strumenti
Co' vostri accenti.

Co' vostri accenti sacri intellettuali,
D'una spiegando l'ali in altra stella,
Vostra favella,
«Santo, Santo, Santo», Dicete in tanto.

Y el poeta continúa invocando las nueve jerarquías de ángeles (según Dionisio Aeropagita), los patriarcas del Antiguo Testamento, los apóstoles, mártires, confesores, vírgenes, las almas bienaventuradas, las estrellas con sus diferentes potencias de luz, convocándolos a repicar son la «salmodia di Davide canoro» que termina con las palabras: «Mia squilla [juego de palabras con su nombre habitual en Campanella] è ebra per troppo desio / Di cantar vosco, o stelle, il grande Dio; / Gloria all' omnipotente Signor mio». Uno puede haberse percatado del contraste del «rimbomba» del primer verso (que traduce «Coeli enarrant gloriam Dei») con el adónico verso 4: «Musica fanno»: la creación se hace eco de Dios y es contestada por la *musica mundana*. Y la concatenación de las *terzine* («Musica fanno. // Musica fanno ...»; «Altronde altrove // Altronde altrove ...», de algún modo reminiscente del *differentemente* de Dante) sugiere la ininterrumpida «cadena de seres» que emana de Dios. El elemento particularmente neoplatónico ha encontrado su equivalente estilístico en la fusión de un canto que «fluye como la música». No puede haber en Campanella aquella relativa separación de mundos culturales que había en Milton, el cual vinculaba tres civilizaciones con la hebra del tiempo.

Aquí puedo añadir que el verso adónico con efecto de eco es un recurso renacentista empleado para describir la «respuesta del mundo» a la música; lo encontramos, por ejemplo, en *De l'election de son sepulcre* (Oda III, vol. II, p. 315, en la edición Marty-Laveaux) de Ronsard:

... Et vous forests & ondes
Par ces prez vagabondes,
Et vous rives & bois
Oyez ma vois

Que tu es renommé
D'estre tombeau nommé
D'un, de qui l'univers
Chante les vers! ...

Mais bien à noz campagnes
Fist voir les Soeurs compaignes
Foulantes l'herbe aux sons
De ses chansons

Car il fist à sa lyre
Si bons accords eslire,
Qu'il orna de ses chants
Nous & noz champs ...

Là, là i'oiray d'Alcée
 La lyre courroucée
 Et Sapphon qui sur tous
Sonne plus dous

Combien ceux qui entendent
 Les chansons qu'ils respandent,
 Se doivent resiouir
De les ouir ?

La seule lyre douce
 L'ennuy des coeurs repouse,
 Et va l'esprit flatant
De l'écoutant

Esta poesía renacentista en eco (que en último término derivaba de la repetición de las palabras de Narciso por Eco en las *Metamorfosis* de Ovidio y que ha sido revivido en los tiempos modernos por Hugo y Banville) no es más que otro de los muchos aspectos de la poesía de la música del mundo.

Mencionaré aquí también la escena del *Pastor fido*, I, I, de Guarini, cuando Eco («o piuttosto Amor») contradice a un Silvio carente de amor y el monólogo de Erasmo sobre el joven erudito que recibe del eco consejos sobre sus estudios. El eco, la «respuesta de la naturaleza», es también realmente la personalización del amor: en origen, como hemos visto, del amor divino, más tarde del secular. Es interesante ver cómo Guarini, que representa al amor como el diseño primordial de la naturaleza, inserta sobre el canto de amor de los pájaros algunos versos concebidos precisamente en forma de eco:

Quanto il mondo ha di vago e di gentile
 Opra è d'amore: amante è il cielo, amante
 La Terra, amante il mare ...
 Quell' augellin che canta
 Si dolcemente, e lascivetto vola
 Or dall'abete al faggio
 Ed or dal faggio al mirto,
 S'avesse umano spirto,
 Direbbe: *ardo d'amore, ardo d'amore*; ...
 Ed odi, appunto, Silvio,
 Il suo dolce desio
Che gli risponde: Ardo d'amore anch'io.

Aquí hay un doble juego de ecos: Silvio, que no ama, *debería* repicar con el canto de amor de la naturaleza: «Alfine ama ogni cosa, / Se non tu, Silvio: e sarà Silvio solo / In cielo, in terra, in mare / Anima senza amore?» (es decir, un alma sin respuesta). En la *Gerusalemme liberata* de Tasso, canto XI, II, donde un servicio religioso cristiano es descrito con las conocidas perífrasis épicas adecuadas a la estética de la época, la naturaleza se hace eco de los himnos de los creyentes («alternando facean doppio concento») en la forma del antiguo Eco:

... ne suonan le valli ime e profonde.
E gli alti colli e le spelonche loro,
E da ben mille parti Eco risponde;
E quasi par che boscareccio coro
Fra quegli antri si celi e in quelle fronde;
Si chiaramente replicar s'udia
Or di Cristo il gran nome, or di Maria.

Los ejemplos más impactantes de poesía en eco son las composiciones religiosas del barroco alemán, caracterizadas por la sofisticación conceptual de esa era. El *Trutz-Nachtigal* del místico católico del siglo XVII Friedrich Spee (n.º 4): «Ein anders Liebgang: und ist ein Spiel der Gespons Jesu mit einer Echo oder Widerschall»), contiene un diálogo entre el alma del poeta (la «esposa de Jesús») y el eco. A una pregunta como «Bist du denn Jesus nicht?» el eco responde: «Jesus nicht»; en este juego de pregunta y respuesta (que el poeta mismo compara con una pelota lanzada adelante y atrás), siempre acerca del nombre de Jesús, el alma se encuentra cada vez más consciente de su amor por Jesús. Y concluye:

In diesem Wald, bei diesem Thal
Gar oft ich will spazieren
Und mich mit dir, o Widerschall,
Gar freundlich verlustieren.
O süßer Schall!
O weisser Ball!
Mit dir will vielmal spielen ...
Mein Jesum will nun tausend mal
In Walden lan erklingen,
Mit mir auch sollen überall
Die Bäum und Stauden springen;
Heck, Laub und Gras,
Wans merken das,

Mit müßens auch zum Reihen...
 Nun bitt ich dich, doch lass es sein...
 Dass Tag und Nacht
 Im steter Wacht
Der Welt nur Jesum singe
 Und immerdar
 Das ganze Jahr
 Vor ihm in Freuden springe.

Todo el mundo debería unirse al eco para formar un solo canto y una sola danza en honor de Jesús.

En el número 5 («Anders Liebesang der Gespons Jesu, darin ein Nachtigal mit der Echo oder Widerschall spielet») se indaga en la naturaleza religiosa del eco en el corazón y la mente del ruiseñor, el pájaro del amor (que, plenamente en la tradición medieval, está dotado de todo el conocimiento musicológico del propio poeta): «Dann kurz, dann lang / Zieh deinen Klang, / All Noten greif zusammen ... die Färblein schon sich melden [la edición de G. Balken, 1879, explica *Färblein* como «die Töne, welche die Färbung ihres nachfolgenden Gesangs angeben; Vorspiele»; pero con lo que evidentemente se nos enfrenta es con los colores medievales, los términos retóricos transferidos a la música que sobrevive en «colaratura»] ... sie sucht es in *B Moll, B Dur*, / Auf allerhand Gestalten, / Thut hundertfalt / Den *Bass und Alt*, / *Tenor und Cant* durchstreichen». El devoto ruiseñor rivaliza con el eco en gritar el nombre de Jesús, en una amarga lucha inspirada por *ἔρως* καὶ *φιλία*:

Da recht, du fromme Nachtigal,
 Du jenem Schall nit weiche!
 Da recht, du treuer Widerschall,
 Du stets dich ihr vergleiche,
Zur schönen Welt
 Nun beide trett,
 Mein Jesum last erklingen
 Obschon im Streit
 Der schwächsten Seit
 Am Leben sollt misslingen.

Y en esta dulce guerra («im schönem Krieg»), en la que las notas cada vez más fuertes y más altas del pájaro son repetidamente superadas por el pájaro, el ruiseñor acaba por morir con un suspiro tan tenue que el eco no puede reproducirlo: el ruiseñor, en la muerte, ha vencido. El pájaro es un

alma mística que muere enamorado y por amor; el penetrante sonido del eco (esa sofisticada voz de la naturaleza: «so subtil dein Widerpart») es un instrumento que, como la flecha de Santa Teresa, ayuda al alma a cumplir su deseo último de morir en Dios: «Hoff, mich mit ihren Pfeilen bald / Begierd und Lieb entleiben».

En la canción (aparentemente anacreóntica, pero en realidad profundamente seria) de Gottfried Arnold «Die Seele erquicket sich an Jesu» (*Deutsche Barocklyrik*, ed. Wehrli), el eco del amor religioso es entendido como dualidad convertida en unidad, como disputa convertida en amor y como un recurso celestial que deleita mediante la multiplicación de la alegría del amor:

So spielen die lieblichen Buhlen zusammen, ...
 Das eine vermehret des anderen Lust
 Und beiden ist nichts als die Liebe bewusst.
 Sie kämpfen im Lieben, sie geben sich eigen,
 Die Vielheit muss endlich dem Einen hinweichen.
 Er singet, sie spielet; ...
 Er sagt: Wie bist du mir ewig erkoren!
 Sie ruft: du bist mir zur Freude geboren!
 Die beide verdoppeln das Echo in ein
 Und schreien: mein Freund ist vollkommentlich mein!
 Echo: Ich mein!
 So recht, so vermehrt sich der göttliche Schein!

El motivo de un eco desempeñando un papel en la disputa amorosa (aunque no el empleo efectivo del recurso) lo encontramos en la canción «Antwort Mariä auf den Gruss der Engel» en los *Mariale festuale* del Padre Procopio (incluidos en *Des Knaben Wunderhorn*, ed. Bremer, p. 281). El ángel de la Anunciación y la Virgen María compiten en canto armonioso, como ruiseñores haciéndose eco entre sí:

Was war nicht für eine Echo da,
 Wie stimmen sie zusammen ...
 Kein süßes Lied im Himmelreich
 Wird nimmermehr gehöret,
 Als wenn die Selgen allzugleich
 Wollen, was Gott begehret.

En un drama barroco del siglo XVIII, «Glorreiche Marter Joannes von Nepomuck» (I, 14), el eco se convierte en lo que los españoles de este período llamaban un «aviso del cielo»: el malvado repite en eco fragmentos de

ciertas frases pronunciadas por la futura víctima, fragmentos ordenados de un modo que permite al público anticipar la muerte de ésta.

19. G. L. Finney, en su artículo «Chorus in 'Samson Agonistes'» (*PMLA*, LVIII, 649-664), explica la existencia del coro en el drama de Milton (mientras que Corneille, en Francia, lo omitía en nombre de la *vraisemblance*, viendo en él únicamente la ventaja que ofrecía de proveer canciones con las que cubrir los sonidos de la maquinaria escénica al ajustarla) por el interés de Milton en la música («la mayor parte de la poesía de la época —gran parte de la Milton incluida— se pensaba en relación con la música» [p. 653]) y por la asociación del coro con la música. Los círculos florentinos que, a finales del siglo XVI y comienzos del XVII, revivieron el interés por el drama griego habían creído que este drama era cantado en su integridad; a fin de ofrecer un paralelo moderno a este supuesto melodrama griego, tuvieron que inventar un nuevo estilo que haría hincapié en el sentido dramático de las palabras: éste ya no podía ser el estilo contrapuntístico que ahogaba las palabras, sino el recitativo. Así nace la nueva ópera (de Rinuccini, Peri, etc.), en la que reminiscencias pseudogriegas, la pastoral renacentista y el *mystère* medieval se entretajan extrañamente a fin de celebrar la belleza musical del mundo. Uno sólo necesita leer la siguiente afirmación de Milton en su *Reason of Church Government* (citado por Finney, p. 655): «... el Apocalipsis de San Juan es la imagen mayestática de una elevada e imponente tragedia, que cierra y entremezcla sus solemnes escenas y actos con un coro séptuple de aleluyas y machaconas sinfonías», para ver cómo Milton proyecta retrospectivamente en la antigüedad cristiana la tragedia musical moderna u ópera y rehace una síntesis de elementos hebreos (aleluyas), griegos (sinfonías) y los cristianos.

En un segundo artículo (*Journal of the History of Ideas*, VIII, pp. 153-196): «Ectasy and Music in Seventeenth-Century England», en el que Finney dedica todo un capítulo a la concepción miltoniana de la música tal como se desarrolló a partir de las fuentes griegas y cristianas, se nos dice que la idea del desposorio entre la Voz y el Verso en Milton fue anticipada por el musicólogo italiano Gioseffo Zarlino, *L'Institutioni harmoniche* (1558): «Los efectos más notables no proceden de la mera armonía [musical], insistía él, sino de la armonía combinada con el verso: la armonía sola produce meramente placer; la armonía unida con el número (que está determinado por el ritmo del verso) tiene de repente un gran poder para mover el alma; pero añáda-seles a estos dos el habla y es imposible decir cuánta fuerza tienen» (p. 171). En cuanto a la síntesis miltoniana de motivos bíblicos y clásicos, en su elogio de la música señalado más arriba podemos ver una anticipación de ella en el pasaje de William Slatyer (1643) citado por Finney que define a David como «Orfeo israelita o Arión judío» (p. 159).

CAPÍTULO V

1. Es de destacar que en alemán se documenta un *certiren* en 1687 (cfr. Sculz-Basler, s. v. *Konzert*) con el significado de «rivalizar en hacer música»: «Ist eine Concerten Art, da eine Stimm mit der andern gar annehmlich nach wenig Pausen *certiret*». *Konzertieren* (... und mit allerhand Instrumenten zugleich in einander zu musizieren) está documentado por primera vez en alemán en 1619. En 1838 Hegel aún utiliza *konzertieren* con el significado de «rivalizar en una especie de diálogo musical» (*Vorlesungen über die Ästhetik*, III, 171); él compara el cambio de instrumentos en las sinfonías de Mozart con «ein dramatisches *Konzertieren*», «eine Art von Dialog», «ein Zwiegespräch des Klingens und Wiederklingens». Y, según Novalis, el amor entre dos seres puede ser *Konzertierend* o *akkompagnierend* según tengan los dos el mismo peso o uno más que el otro.
2. De momento al menos, está claro que Cuervo no puede tener razón cuando afirma, en su *Diccionario de régimen*, que el esp. *concertar* debe mantenerse separado del lat. *concertare*, «luchar» y debería considerarse un derivado del esp. cierto (= «asegurar», cfr. *acertar*), formado sobre el modelo de *concordar*, *conformar*. Pues, en cualquier caso, esté nuestro *concerto* basado en el significado de «afanarse armoniosamente» o en el de «tramar (una composición musical)», en último término estaríamos hablando de *concertare*.
3. El significado del esp. *concertar*, con referencia a la música (de los pájaros), parece ser ligeramente diferente en un pasaje de Barahona de Soto, *Fábula de Acteón* (citada en la edición de Rodríguez Marín de *Don Quijote*, V, 255): «Por la suave armonía / Que la frecuencia confusa / De los pájaros hacía, / Parece que alguna musa / La *concertaba* y regía». Aquí la idea es más bien «poner orden en la música».
4. Puedo añadir que en italiano *concerto* lo encontré, precisamente aplicado al concierto angélico y emparejado con *armonia*, en el diálogo de Tasso *Il Rancore o vero de la Pace* (1984). Puesto que Tasso, en su diálogo sobre el amor de un año antes, había definido el amor una «una quiete nel piacevole», un divino reposo en lo grato, su definición de «paz» no es sorprendente. En el diálogo sobre este tema, la paz, que debería emular a la justicia divina y que, como la justicia, estriba no en la unificación de lo discordante sino en una unidad preexistente a la multiplicidad, es definida como «silencio»: «perchè di lei [de la paz divina] non si può ragionar convenevolmente, si chiama convenevolmente silenzio. Questo è quell' alto, profondo, quel dolce, quel divino silenzio nel quale tutte le ingiurie sono taciute e tutte dimenticate; questo è quel mirabile silenzio, tanto superiore ad ogni armonia, e ad ogni concerto che facciano gli angeli lodando il creatore, quanto la divina caligine è più luminosa del sole, e de le stelle, e d'ogni altra luce che sia nel cielo»

(*Dialoghi*, ed. Raimondi [Florenia, 1958], II, 543). El silencio es aquí superior al concierto angelico, como lo es el cielo nocturno, vacío de estrellas, a cualquier constelación particular. De manera que aquí encontramos la misma conexión para el *it. concerto* que encontraremos para el *esp. concierto*.

5. La idea del *descort* prevalece todavía en un romance de Lope de Vega en que protesta contra su exilio forzado al dirigirse a su laúd: «Ahora vuelvo a templaros, / *descortado* ynstrumento, / que de una vez no se acavan / los muchos males que tengo. // ... Cantemos nuevas ystorias / de aquellos pesares viejos. ... // Ayuden cuerdas templadas / a un loco de penas cuerdo [juego de palabras con *cuerda-cuerdo*] (cfr. *Rev. hisp.*, LXV, p. 349). Y la canción desesperada que Cervantes pone en boca de Grisóstomo, el suicida por amor (*Don Quijote*, I, 14), es también un *descort* disfrazado que debe contener la familia léxica (*des*)concierto. El infortunado poeta propone: «Haré que el mismo infierno comunique / Al triste pecho mío un son doliente / Con que el uso común de mi voz tuerza ... / De la espantable voz irá el acento, / Y en él [inarmónicamente] mezcladas, por mayor tormento, / Pedazos de las miseras entrañas. / Escucha, pues, y presta atento oído, / No al *concertado* son, sino al ruido / Que de lo hondo de mi amargo pecho, / ... Por gusto mío sale y por tu despecho [aquí sigue una enumeración de todos los sonidos de animales monstruosos, resumida en los versos:] / Mezclados en un son, de tal manera / Que se confundan los sentidos todos». Y al final de la canción invita a Cerbero a que «Con otras más quimeras y mil monstruos / Lleven el doloroso *contrapunto*». La alusión a la música atraviesa todo el poema.

Muy a la manera medieval, el poeta alemán del siglo XVII Weckherlin compuso un *descort* «après-la-lettre» que implica el uso metafórico de términos musicológicos en su poema «*Musicalische lieb*», del cual citaré las estrofas primera y última (ed. Goedeke [Leipzig, 1873], p. 65):

Meinen geist, mut, seel und herz
Amor mit klag, forcht und schmerz
Recht componieret;
In leid ändert sich mein scherz,
Angst mit mir accordieret...

Ach Herzlieb, thu doch mit mir,
Greifend den ton nach gebühr,
Nu moderieren;
Und alsdan will ich mit dir
Schon tief gnug intonieren.

El *mit dir intonieren* es equivalente a *mit dir übereinstimmen*. Esta musicología amorosa delata su derivación de modelos romances mediante palabras romances prestadas; la artificiosidad barroca no debería ocultarnos el hecho de que los conceptos —y concepciones— de este poema son esencialmente medievales.

De algún modo similar al poema de Weckherlin, motivado como estaba por la añoranza de la armonía, es la composición popular «Liebes-Noten» (en *Des Knaben Wunderhorn*, ed. Bremer [Leipzig, 1878], p. 624):

Wahres Lieben, süßes Leben,
Wo zwei Herzen eins nur sind,
Wie zwei Turteltaublein schweben,
Die ein treues Band verbind,
Wo die Lieb den Chor anstimmet,
Und die Treue giebt den Takt,
In dem Blut die Freude schwimmt,
Und der Puls auf Lauten schlägt.

Wo die Spröde muss pausiren,
Wenn die Lust ein Solo singt,
Wenn die Aeuglein *pizkiren*,
Bis der Lieb ein Saite springt,
Wenn die Herzen *konkordiren*,
Und schön *singen in dem Ton*,
Wird der Mund auch *sekundiren*,
Und ein Kuss giebt ihm den Lohn.

Will ein Ton ins Kreuzlein steigen,
Will ein B wie Weh erschalln,
Mag aufs Herz der Finger zeigen,
Und Musik ganz leise halln,
Weil die Noten in zwei Herzen
Einfach stehen in der Terz,
Lass uns ganz *piano* scherzen
Und *allegro* leiden Schmerz.

6. Muy a menudo aparecen pájaros en poesía, especialmente en la poesía provenzal, como músicos que compiten pacíficamente por expresar la alegría de la primavera; en tal conexión está implícito nuestro «concierto». Compárense los versos de Camoens: «Vi já das altas aves a harmonia, / que até aos montes duros convidava / a um modo suave de alegria» (ed. Da Costa

Pimpão [Coimbra, 1953], p. 258) y el siguiente pasaje del *Barlaán y Josafat*, *Apéndice*, acto III, de Lope:

Aquí sin libros quiero
 Entretener los días
 Que libros son las hojas de las flores
 Adonde hallar espero
 Altas filosofías
 En la diversidad de sus colores.
 ¿Qué concetos mejores
 Que ver sus diferencias
 Y fábricas hermosas,
 Y entre flores y rosas
 De las aves las dulces competencias?
 Todo a su Autor alaba
 Y nunca el hombre de alabarle acaba.

mal traducido por Vossler (*Poesie der Einsamkeit in Spanien*, p. 112). Resulta de hecho admirable ver cómo un traductor con la preparación filológica de Vossler no ha conseguido captar nuestro *topos*; ni ningún *topos* en este pasaje; su traducción es:

So will ich meine Stunden
 Hier ohne Buch vertreiben.
 In Blumen statt in Büchern fleissig blättern,
 Dann hab ich bald gefunden
 Ein hohes Weisheitsschreiben
 Zu lesen in den bunt gefärbten Lettern.
 Wo gibt es zu erklettern
 Ein höheres Studieren
 Als Rosen zu betrachten,
 Auf ihren Bau zu achten
 Und sanfte Vogelstimmen zu notieren?
 Dem Schöpfer gilt es droben,
 Kein Mensch vermag ihn je genug zu loben.

Éste constituye un sorprendente ejemplo de la inadecuación de la traducción llamada «poética» para transmitirnos el ímpetu del pensamiento filosófico. Todo el contenido conceptual del poema de Lope ha sido aligerado en esta traducción, a la vez lugar común y *burschikos*, en la vía de Uhland-Geibel (por un lado, *sanfte Vogelstimmen*; por otro, *erklettern* /

Ein höheres Studieren). Vossler omite la idea del *musicum carmen* en el Libro de la Naturaleza (un libro que hace superfluos todos los demás, un libro cuyas hojas son las hojas de las flores —éste es un concepto seguido por la palabra *concetos*, que contiene en sí mismo un concepto, pues *conceto* es a la vez «concepto» y «agudeza»—); es característico que Vossler suprima la palabra clave del pasaje, la autodefinición de este poema; la alusión a su naturaleza conceptual. También ha desaparecido esa variedad del mundo integrada en la Unicidad del Creador (el *todo* del segundo verso es indispensable: «*omnia in maiorem Dei gloriam*»), la idea de las flores como muestras de la variada creación (*fábricas hermosas* sugiere la idea del divino Hacedor, el Arquitecto; *flores y rosas* significa «lirios y rosas» [cfr. el fr. *fleur de lys*; en la poesía siciliana antigua, *più belle che rosa e che fiori*]), y, sobre todo, la idea de rivalidad amorosa en el «concierto» en cuanto implícita en las *competencias* que preceden al omnicomprendivo verso *Todo a su Autor alaba*. Ya al comienzo de este poema (que es del tipo *soledad*), había una sugerencia de la variedad integrada en la unidad, de la plenitud del mundo que el poeta deja atrás a fin de elevar su alma al Creador: «*Calladas soledades, apacible silencio* [la música pitagórica del silencio], / que el alma levantaís a bien más alto; / *centro de las verdades* / adonde *diferencio* / el bien ... / yo he dado un grande salto, / pues dexo el mundo en medio / del cetro deste polo».

No puedo entender cómo en esta agustiniana, profundamente cristiana meditación de un ascético principesco Vossler puede detectar un «*buddhistische Duft*» (esta expresión únicamente cabe explicarla por el extraño conocimiento que Vossler tenía de que la leyenda de Buda subyacía a la leyenda de Barlaán y Josafat), o cómo puede afirmar que, en Lope, «el santo expiador se convierte en un príncipe indio de cuento de hadas» (lo cierto es más bien lo contrario). Es triste ver cómo el impresionismo literario destruye no sólo el texto, sino todo el clima cultural de este clásico. Podríamos comparar con el pasaje de Lope sobre el Libro de la Naturaleza el discurso del rey Basilio, el matemático y astrólogo en *La vida es sueño* de Calderón. Ahí las estrellas y esferas cristalinas son «los libros / Donde en papel de diamante / En cuadernos de zafiro, / Escribe con líneas de oro, / En caracteres distintos, / El cielo nuestros sucesos» y su mente es «de sus márgenes comento / Y de sus hojas registro». Véase también el estudio de Curtius sobre el motivo de los libros en Dante (*Festschrift P. Clemen*). A los poetas del Siglo de Oro cualquier fuente silente de conocimiento les recuerda la *música callada* de los pitagóricos. Sobre el estudio de los libros hay un soneto de Quevedo que nos recuerda los pasajes de *Barlaán y Josafat* de Lope y que, lo mismo que en el caso de éste, ha sido alterado por la traducción de Vossler (*Poesie der Einsamkeit*, p. 333):

Retirado en la paz de estos desiertos
unos pocos, pero doctos libros juntos,
vivo en conversación con los difuntos,
y escucho con mis ojos a los muertos;

Sino siempre entendidos, siempre abiertos,
o enmiendan o secundan mis asuntos;
y en músicos callados contrapuntos
al sueño de la vida hablan despiertos.

Vossler traduce así la segunda estrofa:

Oft unverstanden, liegt doch fort und fort
das Buch bereit, mir Trost und Rat zu geben,
mit schweigender Musik mich zu umschweben,
und weist dem Traume hier sein waches Dort.

Una vez más, lo preciso se ha diluido en la vaguedad neorromántica: «mit ... Musik ... umschweben», donde el original tiene un contrapunto (silente) «instrumentalizado» por los muertos, los cuales, habiendo despertado del sueño de la vida, «secundan» (*secundar* tiene un doble significado) las voces «soñadoras» de los vivos. Esta música pitagórica de los libros la indica primero la paradoja *escucho con mis ojos*; el doble tablero de ajedrez en que juega el poema (*leer* = oír la música de los muertos inmortales) debería reproducirse en la traducción; es como si el Más Allá orquestara el Aquí (La música de los libros ha sido bien comprendida por el humanista inglés Gilbert Murray, que en sus *Religio Gramatici* [1918] parece oír las resonancias pitagóricas de los *grammata* [esto es, de los textos clásicos]: «De él [el filisteo latente en nosotros] y de su influencia encontramos a través de los *Grammata* nuestra escapatoria al tranquilo mundo de éstos, donde la estridencia y el clamor se olvidan en el antiguo silencio, donde ... las grandes cosas del espíritu humano aún brillan como estrellas que señalan al hombre el camino al gran triunfo o a la gran tragedia ...».)

Silencio, música y libros se combinan en un poema del siglo XVII escrito por el profesor de Königsberg Johann Peter Titz (*Neudrucke deutscher Literaturwerke*, 44/5, ed. L. H. Fischer [Halle, 1883], p. 182) con el título «Christliche Stille Music», el cual lleva como lema: «Non clamor, sed amor psallit in aure Dei»:

Wilstu in der Stille singen,
Und ein Lied dem Höchsten bringen,

Lerne, wie du kanst allein
Sänger, Buch und Tempel seyn

La mente, el corazón y el cuerpo, aunque puros y concentrados en Dios, pueden ser el cantor, el libro y el templo (si bien aquí no se menciona la armonía de las esferas, la identificación del silencio con la música es en último término pitagórica)

7. Con qué frecuencia no ocurre en las escenas nocturnas de los dramas de Lope que la música resuena como un recordatorio, por más que débil, de las leyes eternas de la Providencia; en el último acto de *El caballero de Olmedo*, por ejemplo, el héroe, a medianoche, oye a un campesino cantar una canción sobre él, una canción que predice su muerte, la cual efectivamente ocurre poco después. Al oír la canción, Don Alonso cobra inmediatamente conciencia de que éste es un aviso del cielo; pero no hace caso del mensaje y, cuando muere, se acusa a sí mismo de haber desatendido los avisos del cielo. Mientras que en estos casos la conexión música-noche-leyes de la Providencia se conserva, otros pasajes dramáticos insisten en la totalidad del mundo expresada por la música. En *La vida es sueño* de Calderón, I, 5, hay también un concierto, pero esta vez mezclado con el canto de los pájaros, ríos, trompetas, tambores y salvas:

Bien al ver los excelentes
Rayos, que fueron cometas,
Mezclan salvas diferentes.
Las cajas y las trompetas,
Los pájaros y las fuentes:
Siendo con música igual,
Y con maravilla suma, ...
Unos clarines de pluma
Y otras aves de metal;
Y así os saludan, señora
Como á su reina las balas,
Los pájaros como Aurora,
Las trompetas como á Palas
Y las flores como á Flora.

El saludo cortés a una dama llamada Estrella se construye evidentemente sobre el modelo del concierto del mundo: la aparición de una estrella en el cielo (que podría ser Nuestra Señora: *salve, regina stella maris*) es acogida con música compuesta («mezclada», como en los griegos) de la música de la naturaleza y del hombre (esta última incluye la música sumamente moderna

de las salvas, pero las salvas son de la *salve*), una *música igual* que es resultado de una rivalidad amorosa (un «concierto») entre instrumentos desiguales (*mezclan salvas diferentes*). Las agudezas características de Calderón son debidas a los recursos sinestésicos típicos del arte barroco: el intercambio de formas entre aquellos seres dedicados al único propósito común (los pájaros son instrumentos musicales con plumas, las balas pájaros de metal), así como los múltiples aspectos del único ser que es elogiado por esta música (Estrella se convierte en Aurora, Palas y Flora, según el elogio que de ella se hace en los cantos de los pájaros, las salvas, el perfume de las flores; el comentario de Krenkel no tiene nada que decir sobre el pasaje excepto: «C. braucht wirklich lateinische u. griechische Götternamen neben einander»; pero hay poca arbitrariedad en la fusión de los dos mundos clásicos, como no la hay en la fusión del cosmos).

En *Roman. Stil- und Literaturstud.*, II, 202-203, yo había señalado la «statisch vor uns aufgerichteten Gesamtkunstwerk der Welt», pero en aquella época no había reconocido el carácter *musical* de esta estática armonía calderoniana del mundo que Tieck sí debió de sentir, pues llama al poeta español (citado *loc. cit.*, p. 193): «O Calderon, du hier schon Gottheit-trunken, Herold der Wonne, Cherub nun im Chore», y a fe que es estática la armonía calderoniana del mundo, no sólo por el hecho de que el mundo parece regido por leyes estables y de que los cantos y las respuestas pudieron resonar en la antigüedad tanto como en los tiempos de Calderón, sino asimismo porque de hecho permanecen básicamente inalterados: son los cantos y respuestas de Pitágoras y San Ambrosio. La armonía calderoniana del mundo siempre sugiere la completud del mundo. Así, cuando se menciona a uno de los «músicos» del concierto, los demás son asociados *ipso facto*. ... En *El mágico prodigioso*, II, 832-850, la amada está (estáticamente) compuesta de sol, arroyo, rosa, clavel, nieve, pájaro, etc. (es decir, es un microcosmos que refleja al macrocosmos). El pájaro es descrito como «veloz citara de pluma / Al órgano de cristal»; el «órgano de cristal» es el arroyo en cuya orilla canta el pájaro (Krenkel cita como paralelos [en *Ni amor se libra de amor*]: «el cristal cuya asonancia [!], / Tal vez instrumento á quien / Trastes de oro y lazos de ámbar / Son las quijas»; [en *Polifemo y Circe*] «... Desta apacible fuente, / Que es á la solfa de la primavera [el motivo trovadoresco] / Instrumento sonoro / Con cuerdas de cristal y trastes de oro»); el clavel «en breve cielo es estrella de coral», es decir, es una estrella microcósmica que contribuye con su color de coral al microcosmos de la dama. En el gran monólogo, Segismundo, siguiendo una línea agustiniana de pensamiento, compara al hombre con las demás criaturas y, en su enumeración de los diferentes ámbitos, dice del arroyo (*La vida es sueño*, I, 153-160):

Nace el arroyo, culebra
 Que entre flores se desata,
 Y apenas sierpe de plata,
 Entre las flores se quiebra,
 Cuando músico celebra
 De las flores la piedad,
 Que le da la majestad
 Del campo abierto a su huida.

Aquí sólo la palabra *músico* sitúa al arroyo una vez más en el concierto de la naturaleza, del cual el hombre parece haber sido exiliado; y esta música es en elogio de la *piedad*, del amor de las flores; música-gracia-naturaleza se entrelazan de nuevo. (Como Curtius, *Rom. Forsch.*, I, 89, y yo mismo, *Neuphil. Mist.*, XXXIX, p. 369, hemos sostenido, Calderón, en su tratado teórico sobre la pintura, subordina la música a la pintura, el arte renacentista por excelencia que había de complacer a un dramaturgo: «a no menos acordes cláusulas [que la Música] le *suspende* la Pintura con las ventajas que lleva el sentido de la vista al del oído»; sin embargo, en sus obras las referencias musicales no son menos ni menos importantes que las pictóricas.)

8. Hemos visto en Calderón un «concierto» (*asonancia, solfa*) dado por el arroyo. En Góngora tenemos el mismo concierto, llamado, a la manera clásica, *concento* (esta palabra, que Dámaso Alonso traduce correctamente como «concertada armonía», en Góngora, según el mismo crítico, aparece mucho más tarde [en 1606] que *armonía* [que ya lo hace en 1584]; la misma relación temporal puede verse en los diccionarios contemporáneos: 1616 vs. 1570; estas fechas indican la tendencia creciente en Góngora a la sofisticación lingüística); *Soledades*, I, 343-348:

el ya sañudo arroyo, ahora manso:
 merced de la hermosura que ha hospedado,
 efectos, si no, dulces del *concento*
 que, en las lucientes de marfil clavijan,
 las duras cuerdas de las negras guijas
 hicieron a su curso acelerado ...

(La explicación dada por Dámaso Alonso en la nota 16 de su segunda edición me parece más aceptable que la que su traducción implica): El arroyo es un instrumento de cuerdas pulsadas por las negras guijas y las *clavijas* de marfil son los miembros de las mozas montañosas que se bañan en el arroyo (cfr. 550: el *concento* de las sirenas de los montes, es decir, de las mozas montañosas; 585: el *concento* cristalino de una fuente; 706: la dulce de las aves *armonía*; 276-277:

el oído de métrica armonía de un concierto rústico; 590: las músicas hojas de un árbol [musicales, como Alonso explica, debido al viento que las agita o a los ruiseñores que en ellas anidan, evidentemente un paralelo con el músico arroyo de Calderón]) En la *Soledad segunda*, 349-358, vemos al arroyo y los pájaros comprometidos en un concierto:

Rompida el agua en las menudas piedras,
cristalina sonante era tiorba,
y las *confusamente* acordes aves...
muchas eran, y muchas veces nueve
aladas musas, que —de pluma leve
engañada su oculta lira corva—
metros inciertos sí, pero *súaves*,
en *idiomas* cantan diferentes.

La disputa concordante de los pájaros rivalizando con las musas está probablemente en la base de una imagen tan sumamente tradicional pero conceptistamente desarrollada. De todos estos ejemplos podemos extraer la conclusión de que el «conceptismo» de Góngora y Calderón es en nuestros casos un intento deliberado de establecer conexiones (audibles, visuales y mentales) entre los múltiples participantes en el concierto del mundo: la citara del mundo en que cualquier efímero fenómeno de la naturaleza (el arroyo, las guijas, las mujeres bañándose, las guijas) se puede transformar, está siempre a mano.

9. Que yo sepa, todavía no se ha señalado que en el *Télémaque* de Fénelon, libro 7 (ed. Cahen, «Les gr. écrivains de la France»; París, 1920, I, pp. 313-314), que, evidentemente, no recibió ninguna influencia de Cervantes, hay un pasaje similar. El Adoam fenicio ha hecho servir a Telémaco y Mentor una magnífica comida, tras la cual los invitados disfrutan de «tous les plaisirs dont on pouvoit jouir»: perfumes, tañer de flautas, canto, danza. El cantor Arquitoas, cuyo nombre nos recuerda a Arquitas, mediante «les doux accords de sa voix et de sa lyre, dignes d'être entendus à la table des dieux et de ravir les oreilles d'Apolion même», atrae, como Orfeo, a los Tritones, las Nereidas y los monstruos marinos: «De temps en temps les trompettes faisoient retentir l'onde jusqu'aux rivages éloignés. Le silence de la nuit, le calme de la mer, la lumière tremblante de la lune répandue sur la face des ondes, le sombre azur du ciel semé de brillantes étoiles, servoient à rendre ce spectacle encore plus beau». Puesto que toda la épica del preceptor Fénelon está destinada a prevenir al joven duque de Borgoña de los «plaisirs qui... vous amollissent», a Telémaco se lo mostrará dubitativo ante el placer de la música; sin embargo, Mentor, que supera a Arquitoas en un canto religioso (de su propia invención).

lo anima: «Mentor chanta ces vérités d'un ton si religieux et si sublime, que toute l'assemblée crut être transportée au plus haut de l'Olympe, à la face de Juppiter», la asamblea le declara «Apolo mismo». Y luego se le pide al huésped Adoam que hable del primitivo pueblo de la Bética y de «l'aimable simplicité du monde naissant». En contraste con la escena de Cervantes, aquí se hace hincapié en la «solemne» música religiosa, la cual, como tan a menudo sucede en el siglo XVII, es didácticamente opuesta a la afeminante música mundana. Pero en el *Télémaque* nos encontramos con la misma combinación de noche estrellada, silencio, música y la Edad de Oro del primitivismo que en el *Quijote*. En Fénelon sigue apareciendo un débil reflejo de la música del mundo, p. ej., en la descripción de los Campos Elíseos (libro 14, II, 350); de los seres inmortales, buenos y virtuosos dice: «Je ne sais quoi de divin coule sans cesse au travers de leurs coeurs, comme un torrent de la divinité même qui s'unit à eux; ils voient, ils goûtent, ils son heureux, et sentent qu'ils le seront toujours. Ils chantent tous ensemble les louanges des dieux, et ils ne font tous ensemble qu'une seule voix, une seule pensée, un seul coeur: une même félicité fait comme un flux et reflux dans ces âmes unies». Ésta es una atmósfera musical cristiana (ambrosiana) transferida al Eliseo pagano; está incluso imbuida del aroma místico de la contemporánea y amiga de Fénelon Mme. Guyon (*le torrent de la divinité* recuerda los *Torrents spirituels* de ésta, 1683).

10. La historia de la familia léxica francesa *concert* (*concertar*) es clara. La palabra, con el significado de «(poner de) acuerdo», llegó a Francia procedente de Italia en el siglo XVI, como afirma Pasquier (también a Inglaterra, 1598: «concertar y acordar»). El latín quizá contribuyó a que fuera compartida: la traducción de Suetonio por Michel de Tours contiene un *concertar* que claramente significa «competir» («les musiciens, cest à savoir ceux qui *concertoient et contendoient à l'honneur*»). La idea de la armonía del mundo se halla quizá latente en un pasaje de D'Aubigné (*Tragiques*, II, 869-872): «La discorde couppa le concert des mignons [de Enrique III], / Et le vice croissant entre les compagnons / Brisa l'orde amitié, mesme par les ordures, / Et l'impure union par les choses impures» [aquí tenemos una descripción irónica de un mundo al revés: el concierto *des mignons* es una parodia de la concordia, la «amistad» y la «unión pura»]. En el siglo XVII la que prevalece es la idea de «acuerdo». Bossuet: «Ce qu'un sage général doit le mieux connaître, c'est ses soldats et ses chefs. Car de là vient ce *parfait concert* qui fait agir les armées comme un seul corps» [= un cuerpo bien temperado]; «Tout cela est l'effet du secret concert que vous avez mis entre nos volontés et les mouvements de nos corps»; «[el profesor de la Sorbona Cornet] connaissait très parfaitement et les confins et les bornes de toutes les opinions de l'Ecole; jusqu'où elles concouraient, et où elles commençaient à se séparer ... C'est ... du concert des

meilleurs cerveaux de la Sorbonne, que nous est né cet extrait de ces cinq propositions, qui sont comme les justes limites par lesquelles la vérité est séparée de l'erreur ...».- Corneille: «Mais j'aurais souhaité qu'en cette occasion / L'amour concertât [«armonizar»] mieux avec l'ambition». Podemos ver la influencia sobre *concert* de la línea racionalista y voluntarista del siglo XVII francés: «elle este concertée en sa contenance»; «faire qch. de concert»; «Le Cardinal de Reiz est tous les jours en concert et en cabale [!]». La mecánica del siglo produce *concert* *une machine*, «idear»; y *une machine bien concertée* podría fácilmente ser *déconcertée*. Fénelon: «La transpiration, facilitée ou diminuée, *déconcerte* ou rétablit toute la machine du corps». Bossuet: «Que verrons-nous dans notre mort ... que des esprits qui s'épuisent, que des ressorts qui se démontent et se *déconcertent*» [una secuencia ciceroniana de prefijos]. La Bruyère: «La raison ... est ... *déconcertée* ... par le désordre de la machine» (pasajes citados por Littré y Cayron, *Le fr. classique* ... [Paris, 1924]). Debido a este hincapié sobre la «regularidad», *concert(er)* sugiere lo contrario de «casualidad»; así, Bossuet, al final de su *Discours sur l'histoire universelle*, proclama: «C'est ainsi que Dieu règne sur tous les peuples. Ne parlons plus de hasard ni de fortune ... Ce qui est hasard à l'égard de nos conseils incertains est un dessein *concerté* dans un conseil plus haut, c'est-à-dire dans ce conseil éternel qui renferme toutes les causes et tous les effets dans un même ordre».

No es difícil encontrar a lo largo del siglo XVII pasajes en los que el significado «concierto musical» es inminente, no sólo en el verbo (La Fontaine, *Fables*, IX, 160: «La musique en sera d'autant mieux concertée»), sino en el sustantivo; cfr. por ejemplo los versos de Boileau (*Sat.* VI, 23):

Tandis que dans les airs les nûes émues,
D'un *funèbre concert* font retentir les nûes,
Et se mêlant au bruit de la grêle et des vents,
Pour honorer les morts, font mourir les vivants.

Aquí, sin embargo, los repiques ofrecen no un concierto en el sentido moderno, sino que más bien «conciertan sus campanas» con la campana: los repiques reflejan un eco de la armonía del mundo. Y en Rotrou (*St Genêt*, IV, 5: «Sans interruption de vos sacrés concerts / A son aveuglement tenez les cieus ouverts»), así como en Molière (*Les amants magnifiques* [premier intermède]: «Allons tous au-devant de ces divinités / Et rendons par nos chants hommage à leurs beautés. / ... Redoublons nos concerts / et faisons retentir dans le vague des airs / Notre réjouissance ...»), y Racine (*Esther*, III, 2: «Les compagnes d'Esther s'avancent vers le lieu, / Sans doute leur concert va commencer la fête»), la palabra *concert* se refiere a música vocal, a coros.

Debería advertirse que cuando el maestro de música del *Bourgeois Gentilhomme* (II, 4) aconseja a éste seguir la moda de ofrecer un concierto en casa una vez por semana, el término empleado en referencia a este concierto técnico (aún en 1670) es *concert de musique* [como en Cotgrave]; queda claro así que no estaríamos autorizados a traducir, en los pasajes que acabamos de citar, el simple *concert* por «concierto». En el *Télémaque* de Fénelon, libro I, hay un pasaje en el que, después de una comida junto a la ninfa Calipso, cuatro ninfas jóvenes, acompañadas por el laúd, cantan a Télémaco sobre temas míticos y sobre su padre (en imitación de la escena de la *Odisea* en que, sentado a la mesa de los feacios, un bardo canta a Odiseo las propias hazañas del héroe); la edición *Grands écrivains* (I, 20) comenta sobre el pasaje: «On notera encore ici la manière dont Fénelon modernise les données d'Homère. Dans Homère, le chant du poète est une monodie, qu'il accompagne lui-même de sa lyre; Fénelon présente au duc de Bourgogne un 'concert', semblable à ceux qu'il a pu entendre lui-même dans les divertissements de la cour: il est composé de quatre chanteuses, chantant en quatuor ou l'une après l'autre, et soutenues par un accompagnement instrumental». En el texto, sin embargo, la palabra *concert* no se emplea: bien a fin de respetar el *décor* antiguo o porque el término no era todavía lo bastante actual.

En los prefacios de la *Harmonie universelle* (1637) de Mersenne uno puede ver cómo todavía prevalece la idea de la armonía del mundo y de la música religiosa que la celebra: «[en cuanto teólogo, él no habría escrito el tratado sobre los instrumentos de cuerdas] si je n'auois quarante et quatre mille Saints pour mes garans, qui chantent tous les jours de nouveau Cantiques, et des Airs ravissans et mesmes avec celle de Dieu ... La lettre de leurs Concerts nous est aussi propre comme à eux, puis qu'elle consiste à dire: 'O Seigneur, que vos oeuvres sont admirables ...'; [su libro producirá la competencia de la música celestial con la humana] ... que l'Eglise Militante face un *mesme Concert* avec la Triomphante, et que nous en commençons les recits par ses paroles: *Cor meum et caro mia exultaverunt in Deum unum* ... C'est Monsieur ce que je souhaite ... pour tous ceux qui se serviront seulement de l'Harmonie pour louer le souverain Maistre du Grand Concert de l'Univers». Pero en otro pasaje habla polémicamente de *assemblees de concert* que duran de dos a tres horas y están dedicadas únicamente a música mundana, la cual que, en opinión de Mersenne, debería ser sustituida por *airs spirituels*. Sólo en este último pasaje, *concert* [en la frase *assemblees de concert*] parece ser igual a «concierto». En el prerromanticismo y el romanticismo es todavía perceptible algo de la tradición clásica francesa, p. ej., en el poema prerromántico de Fontanes «Le jour des morts dans une campagne», donde se hace hincapié en la «mezcla» de naturaleza (lóbrega) canciones (lóbregas) en honor de los difuntos:

Nos chants majestueux, consacrés au trépas,
 Se mêlaient à ce bruit précurseur des tempêtes;
 Des nuages obscurs s'étendaient sur nos têtes;
 Et nos fronts attristés, nos funèbres concerts
 Se conformaient au deuil et des champs et des airs.

La frase *funèbres concerts* y la idea del acuerdo de las campanas de muerte con la naturaleza pueden ser un préstamo de Boileau.

En «*Isolement*» de Lamartine, el poeta romántico oye los sonidos de las campanas de la iglesia contra el panorama de las montañas y el ocaso:

Cependant, s'élançant de la flèche gothique
 Un son religieux se répand dans les airs,
 Le voyageur s'arrête, et la cloche rustique
 Aux derniers bruits du jour mêle de saints concerts.

Aquí, *mêle* es reminiscente del latín *temperat*; y, sin embargo, debe observarse que, de la armonía del mundo, sólo sobrevive la armonía entre el humor (> *Stimmung*) de la naturaleza y del hombre, o entre la música de la campana y del aire; la serenidad de un orden universal ha desaparecido.

En otros poemas de Lamartine, el «concierto» está situado en el interior del ego del poeta, y el concierto del mundo desaparece, p. ej., en «*Invocation*» (1830): «Je n'ai point entendu monter jamais vers toi / D'accords plus pénétrants, de plus divin langage, / Que ces concerts muets qui s'élèvent en moi ... / Mon âme [ne sera] qu'un cantique, et mon cœur qu'une lyre, / Et chaque souffle enfin que j'exhale ou j'aspire, / Un accord à ton nom». El concierto es, pues, sustituido por «armonías» (en plural); la definición de una «armonía» en la carta introductoria de Lamartine a M. d'Esgrigny carece ostensiblemente de claridad: cualquier *Stimmung* del alma parece ser aceptada como tal (y la sensación de Dios no es más que una de esas «armonías» politeístas): «Rien ne peut mieux expliquer ce que c'est qu'une harmonie: la jeunesse qui s'éveille, l'amour qui rêve, l'oeil qui contemple, l'âme qui s'élève, la prière qui invoque, le deuil qui pleure, le Dieu qui console, l'extase qui chante, la raison qui pense, la passion qui se brise, la tombe qui se ferme, tous les bruits de la vie dans un cœur sonore, ce sont des harmonies. Il y en a autant, qu'il y a de palpitations sur la fibre infinie de l'émotion humaine» (*Harmonies poétiques et religieuses* [París, 1924], p. xxxiv).

En *Le génie du christianisme*, especialmente en el libro V, donde se dice de la música que canta el elogio eterno del Creador, Chateaubriand ha restaurado la idea cristiana ortodoxa del concierto del mundo (cfr. K. Döhner, *Zeit und Ewigkeit bei Chateaubriand*, *Bibl. d. Arch. Rom.* I, 17).

- II La idea de rivalidad amorosa en música puede verse en el cuadro de Tintoretto «Mujeres tocando música», en el que De Tolnay ha reconocido la relación con la armonía del mundo: las seis mujeres, cada una tañendo un instrumento diferente, probablemente simbolizan también los seis tonos musicales. El grupo se balancea como si flotara en el aire, donde «se sostiene meramente por la atracción que cada una ejerce sobre las demás» y cada figura parece «estar animada por un movimiento rotatorio» como si siguieran las «reglas que gobiernan el movimiento de los cuerpos celestes» (*Journal of the Walters Art Gallery*, 6 [1943], p. 101). Es la música misma la que proporciona la atmósfera en que se mueven y el ritmo que dirige este movimiento. Cada figura está vuelta amigablemente hacia las demás, aunque sus tareas musicales particulares hacen que sus cuerpos se retuerzan en posturas individuales y el círculo que forman (el cual representa, sin duda, la recurrencia perpetua de los mismos tonos de la escala en cualquier pieza musical), aunque no enteramente cerrado en el primer plano (¿quizás incluyendo por tanto al espectador [y al oyente] en el grupo?), tiende en esta dirección, pues las piernas de las dos figuras contrapuestas casi se tocan: la actitud de *con-* se subraya con tanta fuerza como la de *certare*. Éste es un cuadro típicamente barroco: no sólo el dinamismo de las figuras es tan fuerte que, en cualquier momento, la ley del «*concentus*»-*concerto* parece en peligro de ser violada (un peligro nunca consumado), sino que tenemos también una idea cósmica y metafísica descrita en la hermosa carne de las seis triunfantes figuras femeninas.
12. El soneto epitalámico de Andreas Gryphius (1643) «*Eliae Aebelli und Jungfr. Barbarä Gerlachin Hochzeit*» (ed. Julius Tittman, «*Deutsche Dichter des siebzehnten Jahrhunderts*, 14» [Leipzig, 1880], p. 35) ofrece una paráfrasis del amor marital en forma de un «concierto de Viadana». Al novio, que primero canta solo en *basso ostinato*, se le unen sucesivamente los instrumentos (viola, laúd, órgano), el «tenor» de la novia y el «tiple y el alto» (es decir, a la voz solitaria se le unen tres instrumentos y tres voces más), lo cual necesariamente produce el concierto de la felicidad. Obsérvese también el *Stellt lange Pausen ein*, que = la continuidad del canto, característico del concierto de Viadana:

Bissher hört' ich allein, mein werther Freund, euch singen,
 Wofern es singen heisst, wenn nicht Gefährten sind:
 Schaut, wie der Himmel euch zu neuem Dank verbindt,
 Der zu Viol' und Laut' die liebe Braut muss bringen.
 Wol, lasst di Balge gehn! Nun wird die Orgel klingen!
 Stellt lange Pausen ein, sing hurtig, nicht zu lind
 Den euch bequemen Bass. Wo ihr Tenor sich findt,

Wird leichtlich der Discant sich in die Tripel zwingen.
 Der Alt, so itzt noch ruht, und was die kluge Welt
 Vor Stücklein mehr erdacht, drauf man so trefflich hält,
 Wird schon zu rechter Zeit sich ins Concert aufmachen.
 Wol dem, der also singt! ...

13. Los *concerts champêtres* del siglo XVIII (que conocemos por Watteau) se daban bajo el cielo estrellado pero al anochecer, una hora en que los agudos contrastes vistos a la luz del día se difuminan y atenúan, en el escenario mundano de un *jardin d'amour* que tenía la sensual belleza del jardín encantado de Tasso (cfr. De Tolnay, *op. cit.*, p. 100).
14. La mundanidad a la que el concierto había descendido en su época Goethe la expresa bien en *Bekenntnisse einer schönen Seele* («Goethes Werke», 22 [Weimar, 1899], p. 341), cuando su místico protagonista habla de cantos a *capella* en latín, evidentemente *conciertos* a cuatro u ocho voces, cantados como una «música solemne» (para expresar «eine feierliche Stimmung»): «Ich hatte bisher nur den frommen Gesang gekannt, in welchem gute Seelen oft mit heiserer Kehle, wie die Waldvögelein, Gott zu loben glauben, weil sie sich selbst eine angenehme Empfindung machen; dann die eitle Musik der Concerte, in denen man allenfalls zur Bewunderung eines Talents, selten aber, auch nur zu einem vorübergehenden Vergnügen hingerissen wird. Nun vernahm ich eine Musik, aus dem tiefsten Sinne der trefflichsten menschlichen Naturen entsprungen, die durch bestimmte und geübte Organe in harmonischer Einheit wieder zum tiefsten besten Sinne des Menschen sprach und ihn wirklich in diesem Augenblicke seine Gottähnlichkeit lebhaft empfinden liess». Aquí encontramos la oposición agustiniana de la música artística con la música de naturaleza bienintencionada pero indocta, pero en el siglo XVIII se ha desarrollado una tercera variedad: el vano virtuosismo exhibido en los conciertos mundanos.

En el siglo XVIII, sin embargo, encontramos un ejemplo de una aldea a la que se hace resonar con música simple, popular, en elogio de Dios, gracias al empeño del melómano maestro pietista Heinrich Jung-Stilling (en *Heinrich Stilling Junglingsjahre*: «Dadurch [al cantar corales espirituales a cuatro voces] wurde nun ganz Preisingen voller Leben und Gesang ... Wenn dann der Mond so still und feierlich durch die Bäume schimmerte und die Sterne vom blauen Himmel herunter äugelten, so ging es mit seinen Sängern heraus an den Preisinger Hügel, da setzten sie sich ins Dunkel und sangen, dass es durch Berg und Thal erscholl; dann gingen Mann, Weib und Kinder im Dorf vor die Thür, standen und horchten; sie segneten ihren Schulmeister, gingen dann hinein, gaben sich die Hand und legten

sich schlafen» (*Deutsche National-Literatur*, ed. Kürschner, vol. 137, p. 107). Como para enseñarnos que el «concierto nocturno» es un reflejo de la armonía del mundo, el siguiente párrafo, que se ocupa de la afición de Stilling a pintar relojes de sol, nos informa de que su lema favorito era: «Coeli enarrant gloriam Dei».

15. Desde el momento en que el fr. *concert* asumió el significado fijo de «concierto» (posiblemente en la época de Rousseau), hubo dos homónimos a disposición en el lenguaje —pues el significado más antiguo, «orden, recurso», continuaba— y el uno encajaba dentro del otro. Cuando en Diderot leemos: «Des sensibilités diverses qui se concertent entre elles pour obtenir le plus grand effet possible, qui se diapassonnent» (citado por Brunot, *Histoire de la langue française*, VI², I, p. 1394), tenemos un auténtico retruécano.

El Concierto de La Haya de 1710 entre Inglaterra y Holanda y el *concert européen* del Tratado de Chaumont de 1814 (ya en 1804 el zar Alejandro I de Rusia había propuesto a Inglaterra un «concierto de potencias» con el propósito de equilibrar el poder de Napoleón [comunicación del prof. Eric Vogelín]) sugerían una cooperación pacífica con el fin de resolver las diferencias entre las potencias, en lugar de seguir la más mecánicamente diseñada política rusa de equilibrio (de poder) en Europa (la expresión «equilibrio de poder» está documentada en 1677 y en 1701). Evidentemente, es la idea de «diseño con un propósito» o «equipo de trabajo» la que prevalece en una expresión como «concierto de potencias»; pero ¿quién insistiría en que, del «Concierto Europeo», se ha de excluir la idea de un concierto musical, incluso la de una fuga ejecutada por las diferentes potencias, o en que la Santa Alianza no quería hacer hincapié en el reflejo político sobre la tierra de una armonía musical del mundo? En cualquier caso, la ambigüedad del término se prestaba desde luego a constantes juegos de palabras. En la revista política alemana *Kladderadatsch* de 1836 (el año del Tratado de París), Müller explica a Schulz el cambio que se ha producido en la «orquesta del mundo»: «Jetzt tauschen sie die Instrumente [juego de palabras con los instrumentos de la paz y los instrumentos musicales]; jetzt wird Frankreich die erste Violine spielen, England an die Pauke kommen, Deutschland wird sie was blasen, Russland pausieren und der Türke flöten gehn» (citado por Ladendorf, *Schlagwörterbuch*, p. 76). Y en las «Réflexions sur l'Allemagne» de André Gide (en *Morceaux choisis*, p. 55), a Alemania se le asigna, en el «concierto de las naciones europeas», los *instruments de cuivre*, los metales.

Aún más recientemente, en el *New Yorker* (del 26 de enero de 1946) encontramos la idea de un equipo de trabajo de naciones desarrollada humorísticamente en términos musicales:

A la mayor brevedad posible los delegados de la Organización de las Naciones Unidas deberían formar una orquesta. Una vez a la semana todas las deliberaciones, todos los asuntos de Estado, deberían dejarse de lado y debería invitarse al público al vestíbulo de la asamblea para que oyera el más extraño de los sonidos: la concordia de las naciones. Hay, de hecho, gran necesidad de que los delegados de la ONU. encuentren alguna actividad o pasatiempo humano que ilustre la capacidad de las personas para perderse en un tema universal, armonizar y crear belleza siguiendo una única partitura más que cincuenta y una partituras. ¡Imaginése una *matiné* Gershwin en el vestíbulo de la asamblea, con un grupo sinfónico formado por músicos de todo el mundo tocando música escrita por un americano de extracción rusa-judía sobre negros cuyos ancestros habían venido de África en barcos de esclavos!

16. A lo largo del siguiente pasaje, que representa una de las más hermosas expresiones del sentimiento romántico alemán de la armonía del mundo, uno puede percibir una consciencia del impacto original de *certieren* en *Konzert*. Bettina von Arnim (*Goethes Briefwechsel mit einem Kinde*, «Bettina von Arnim Sämtliche Werke», III [Berlín, 1920], pp. 385-386) habla de la heroína de Andreas Hofer y sus compañeros acerca de la resistencia que opusieron a Napoleón en 1809:

Gedanken machen mir Schmerzen, und so zaghaft bin ich, dass ich ihnen ausweiche, und alles, was in der Welt vorgeht, das Geschick der Menschen und die tragische Auflösung macht mir einen musikalischen Eindruck. Die Ereignisse im Tirol nehmen mich in sich auf wie der volle Strom allseitiger Harmonie. Dies Streben mitzuwirken ist grade wie in meine Kinderjahre, wenn ich die Symphonien hörte im Nachbargarten und ich fühlte, man müsse mit einstimmen, mitspielen, um Ruhe zu finden; und alles Zerschmetternde in jenen Heldenereignissen ist ja auch wieder so belebend, so begeistend, wie das Streiten und Gebären der verschiedenen Modulationen, die doch alle in ihren eigensinnigen Richtungen unwillkürlich durch ein Gesamtgefühl getragen, immer allseitiger, immer in sich konzentrierter in ihrer Vollendung sich abschliessen. — So empfinde ich die Symphonie, so erscheinen mir jene Heldenschlachten auch Symphonien des göttlichen Geistes, der in dem Busen des Menschen Ton. *Opfern der Töne einem hohen gemeinsamen Zweck, der mit göttlichen Kräften sich selbst erstreitet*; so scheint mir auch jede grosse Handlung ein musikalisches Dasein; so mag wohl die musikalische Tendenz des Menschengeschlechts als Orchester sich versammeln und solche Schlachtsymphonien schlagen.

Aquí Bettina percibía los principios esenciales de un concierto sinfónico: la descripción de la totalidad del universo y la subordinación de las voluntariosas voces individuales de la orquesta al «sacrificio», la «colaboración» del todo; más aún, ella es capaz de ver en cualquier suceso trágico de la historia del mundo una «*Schlachtsymphonie*» de tipo beethoveniano, compuesta y «resuelta» por el propio Espíritu divino. Y sin embargo en esta ditirámica poetisa está ausente el concepto de leyes, de *numeri*, de claridad divina: de hecho, confiesa que su trágica concepción musical del mundo es una escapatoria de la claridad intelectual («*Gedanken machen mir Schmerzen*»). Sus dioses trágicos, encarnados por la música, viven para la disputa, para la afirmación de la vitalidad, para la autoexpansión sensual, y a Minerva se la presenta como solamente una deidad entre muchas, junto con Marte, Baco, etc. Antes que Nietzsche ella fue capaz de percibir en la música el elemento dionisiaco: tras oír el arreglo de los salmos por Marcello y los dúos de Durante, con su llamativa «disarmonía armónica», escribe: «*Auf Apollos hohen*

Kothurnen schreiten, mit Jupiters Blitzen um sich schleudern, mit Mars Schlachten liefern, Sklavenketten zerbrechen, den Jubel der Freiheit ausströmen, bacchantische Lust ausrasen, mit dem Schild der Minerva die anstürmenden Chöre zusammendrängen, ihre Evolutionen ordnend schützen, das sind so einzelne Teile dieser Musik ... Musik wirkt sinnlich auf die Seele ... die scheinheiligen, moralischen Tendenzen seh' ich so alle zum Teufel gehen mit ihrem erlogenen Plunder, denn nur die Sinne zeugen in der Kunst wie in der Natur, und Du weisst das am besten» (ibid., p. 403).

Con respecto a la adopción de la palabra alemana *Konzert*, puede observarse que el término, primero limitado a una referencia musical, llegó a emplearse como «equipo concertado de trabajo» en general, a juzgar por el *Titan* de Jean Paul (III, 21, 90). Aquí, a un ensayo de la obra de Goethe *Tasso* se le llama un «poetisches Konzert» en el que uno de los participantes ha «mit der Ripienstimme mitgesprochen».

17. El psicólogo del siglo XIX T. Billroth (*loc. cit.*, p. 153), cuyo enfoque de la música, como más tarde veremos, era predominantemente panteísta, niega la existencia de cualquier entidad del tipo «música religiosa»: sería muy posible que una pieza musical, con la llamada *religiöse Stimmung*, estuviera dedicada a una persona amada o a un ideal ardientemente defendido. Más aún, nuestra tendencia moderna a asociar la música religiosa con un instrumento como el órgano o con música del antiguo estilo no es, según Billroth, más que un recurso simbólico derivado de asociaciones históricas vulgares. Pero estas observaciones, aunque bastante correctas en lo que se refiere a su estimación del actual estado de cosas (nótese también su excelente descripción, p. 167, de los motivos de un público moderno para asistir a un concierto), simplemente muestra hasta qué punto procedemos de la época en que cualquier «música solemne» era necesariamente religiosa y en que (contrariamente a la afirmación de Billroth) la «música amorosa» estaba influida por la música eclesiástica.
18. ¿Qué se hizo de los conciertos del cielo nocturno estrellado en el siglo XIX, el periodo de desmusicalización en que el «concierto» se desarrolló hasta convertirse en un término técnico de musicología? Un testigo de esto puede ser Kant, que al final de su *Kritik der praktischen Vernunft* (1788) escribe:

Zwei Dinge erfüllen das Gemüth mit immer neuer und zunehmender Bewunderung und Ehrfurcht, je öfter und anhaltender sich das Nachdenken damit beschäftigt: Der bestirnte Himmel über mir, und das moralische Gesetz in mir. Beide darf ich nicht als in Dunkelheiten verhüllt, oder im Uberschwenglichen, außer meinem Gesichtskreise, suchen und bloß vermuten; ich sehe sie vor mir und verknüpfe sie unmittelbar mit dem Bewusstsein meiner Existenz. Das erste fängt von dem Platze an, den ich in der äusseren Sinnenwelt einnehme, und erweitert die Verknüpfung, darin ich stehe, ins unabsehlich Grosse mit Welten über Welten und Systemen von Systemen, überdem noch in grenzenlose Zeiten ihrer periodischen Bewegung, deren Anfang und Fortdauer. Das zweite fängt von meinem unsichtbaren Selbst, meiner Persönlichkeit, an, und stellt mich in einer Welt dar, die wahre Unendlichkeit

keit hat, aber nur dem Verstande spürbar ist, und mit welcher (dadurch aber auch zugleich mit allen jenen sichbaren Welten) ich mich, nicht wie dort, in bloss zufälliger, sondern allgemeiner und notwendiger Verknüpfung erkenne.

Y Kant sigue diciendo que, lo mismo que este mundo sideral ha sido explicado, no por la supersticiosa astrología, sino por las matemáticas (evidentemente está pensando en Newton), así el mundo moral debería mantenerse libre de la superstición y la *Überschwenglichkeit* separando, como en la química, lo racional de lo empírico: «la ciencia ... es la estrecha puerta que lleva a la filosofía».

Aquí el amor es sustituido por la ética (Jean Paul ha señalado la ausencia de amor en el «revolucionario» sistema de Kant); el cosmos visible (sideral) y el invisible (identificado, estrictamente, con el mundo moral) sólo son accesibles a la ciencia analítica, no a la sintética percepción de la música del mundo como la expresión del amor divino. (Más adelante nos ocuparemos de la disolución de la armonía católica del mundo por el protestantismo; aquí sólo es necesario subrayar que la mentalidad protestante, en su versión más rígida, ve un orden inexorable dentro y por encima del hombre, sin la fusión de los dos mundos que hemos visto en los escritores españoles.)

Esta profesión de fe, dualista y «trascendentalista», una fe en la separación entre ciencia y fe, condicionada por la supuesta escisión entre *mundus sensibilis* y *mundus intelligibilis*, entre *Sein* y *Sollen*, ha sido considerada tan característica del pensamiento maduro de Kant que se ha permitido que figure en el epitafio sobre su tumba en Königsberg. Pero, como R. Unger ha mostrado (*Aufsätze zur Literatur- und Geistesgeschichte* [Berlín, 1929], p. 42), Kant no siempre se había conformado con tal rigor dualista. En su juvenil *Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels* de 1755, Kant escribió del concierto nocturno de las estrellas: «... so gibt der Anblick eines bestirnten Himmels bei einer heitern Nacht eine Art des Vergnügens, welche nur edle Seelen empfinden. Bei der allgemeinen Stille der Natur und der Ruhe der Sinne redet das verborgene Erkenntnisvermögen des unsterblichen Geistes eine unnennbare Sprache und gibt unausgewickelte Begriffe, die sich wohl empfinden, aber nicht beschreiben lassen». En este pasaje, pues, la facultad metafísica es representada capacitando al hombre para percibir una unidad no analizada («unausgewickelt»); y términos como «edle Seele», «unnennbare Sprache», «verborgene Erkenntnisvermögen des unsterblichen Geistes» son reminiscencias del lenguaje himnico klopstockiano (esto es, miltoniano y platónico). Y en 1764, en *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, lo sublime lo simboliza la «noche» y lo bello el «día»: «[por la noche estrellada] Gemütsarten, die ein Gefühl vor das Erhabene besitzen, werden ... allmählich in höhe Empfindungen gezogen, von Freundschaft, von Verachtung der Welt, von Ewigkeit» (p. 42); lentamente, la noche estrellada

crea una *Stimmung*. Fue en el período entre 1764 y 1788 cuando Kant adquirió su horror a la especulación metafísica no sostenida por las ciencias naturales, su aversión a la eudemonista «sensualidad de la imaginación», y había desarrollado una urgencia de «pureza» crítica del pensamiento, tal como la encontramos en su *Crítica* de 1788; aquí, donde habla en términos de los dos mundos irreconciliables, debemos reconocer una continuación del pensamiento cartesiano (en 1793 afirma francamente que una «denkende Materie» es un concepto imposible) que, como mostraremos más tarde, fue en parte responsable de la destrucción del concepto de la armonía del mundo.

Lo que Unger no ha señalado en su estudio de la génesis de la profesión de fe de Kant es el modelo platónico de la frase, más arriba citada: «Zwei Dinge erfüllen das Gemüth mit ... Bewunderung und Ehrfurcht ...: der bestirnte Himmel über mir und das moralische Gesetz in mir». La fuente platónica, descubierta por A. Rüstow, *Das Versagen des Wirtschaftsliberalismus als religionsgeschichtliches Problem* (1945; nota a p. 8), puede encontrarse al final de las *Leyes* (XII, 966, d-e), lo mismo que el pasaje de Kant pertenece a las últimas páginas de la *Crítica*: «Hay dos cosas que llevan a la creencia en los dioses: en primer lugar lo que dijimos del alma ... en segundo lugar la regularidad del movimiento de las estrellas y de todo lo sujeto al dominio de la razón, de esa razón que ha dado a la naturaleza su orden». Pero, mientras que la influencia platónica es inequívoca, podría señalarse que ¡en Platón la observación sobre los dos mundos es puesta al servicio de una teodicea!

En sus comentarios sobre el texto de 1755 en que Kant medita sobre el concierto nocturno, Unger tuvo ocasión de mencionar algunos de los predecesores del filósofo alemán: Wieland, Klopstock, Haller, y Edward Young. En este último tenemos un vínculo con el extremo dualismo protestante de Kant y la unidad del concepto barroco que afecta al concierto del mundo. En los *Pensamientos nocturnos* del poeta prerromántico inglés Young (que prefiguran las «Meditaciones», las «Contemplaciones» de los poetas románticos posteriores), el concierto de la noche, ese mensaje del amor divino («el canto de los ángeles, todas las melodías / de los dioses corales se mecen en el sonido»), sigue oyéndose contra el fondo del silencio («¡El silencio qué muerto! ¡Y la oscuridad qué profunda! / ... ¡Silencio y Oscuridad! ¡Hermanas solemnes! gemelas / procedentes de la Noche antigua que amaman-tan los tiernos pensamientos para la Razón ...» [versos 21-30]). La «poesía de la noche», la «poesía de cementerio», sigue dentro de la tradición del barroco español, una tradición que podría resumirse en los versos de Young: «Verdadero sabor de la vida y constante pensamiento en la muerte». Esta tradición barroca la modifican en Young cierto estrechamiento del escenario del mundo y un hincapié mucho mayor en lo didác-

tico; sin embargo, la continuidad es inequívoca, un hecho ignorado por los historiadores comparatistas de la literatura más interesados en la concurrencia de motivos poéticos en la literatura de un período dado que en las tradiciones precedentes, de las que esta concurrencia puede ser en gran medida una continuación (a este respecto, Unger [ibid., p. 28] sólo dice: «Der innige Zusammenhang des Geheimnis- und des Demütigungsmotivs in Youngs Gedankengang und die mehrfache Wiederkehr beider in der empfindungsvoll weichen Nachtstimmung unter dem unermesslichen Sternenhimmel ... bezeugen ... die Abkunft dieses religiösen Antinationalismus ... aus der Sphäre religiös ergriffener Empfindsamkeit»). Van Tieghem, *Le préromantisme*, está más preocupado por la migración, de Inglaterra al mundo en general, de los temas «noche» y «tumbas», que por la génesis de estos temas. Con respecto a ésta, sólo ofrece vagas referencias a la Edad Media, así como algunas observaciones sobre el arte gráfico peculiar de los ingleses en su tratamiento de la muerte (p. ej., la escena del sepulturero en Hamlet). En tales temas melancólicos lo que yo veo es más bien la fusión de un típico motivo barroco (Shakespeare: «El César imperial muerto y en arcilla convertido ...»; Young: «¡Y heredero de la gloria! ¡Un frágil niño de polvo! / ¡Inmortal desamparado! ¡insecto infinito! ¡Un gusano! ¡un dios!») con la idea ciceroniana de la armonía del mundo en la noche: ¿qué es el hombre, este efímero habitante de la tierra, en comparación con el eterno concierto nocturno del universo?

Cuando el romántico Musset tomó prestado de Young el título y la disposición de sus *Nuits*, introdujo en sus poemas un elemento optimista: lo en último término efímero de las penas humanas, la cicatrización de las heridas, el renacimiento interno que se produce en el hombre incluso cuando la naturaleza y el amor nacen y mueren y vuelven a nacer en el ciclo anual (mayo-diciembre-agosto-octubre).

19. Lo mismo es cierto de la metáfora «el concierto de los pájaros»: lo que era primordial se ha convertido en secundario. Un poema que se encuentra en un libro de texto alemán de enseñanza primaria juega, con cierta *préciosité*, con el tema: «Konzert ist heute angesagt (!) / Im frischen grünen Wald; / Die Musikanten stimmen (!) schon, / Hei, wie es lustig hallt! / Das musiziert und jubiliert, / Das schmettert und das schallt ...» (a lo cual siguen varias estrofas sobre diferentes músicos pájaro).
20. Pero el «concierto nocturno» siempre puede ser revivido. Cuando, ante los 75.000 americanos reunidos ante las gradas de mármol del Lincoln Memorial para oír a Marian Anderson cantar, Harold Ickes presentó a la cantante, pronunció las siguientes palabras: «En este gran auditorio bajo el cielo, todos nosotros somos libres. Cuando Dios nos dio este maravilloso paisaje y el sol y la luna y las estrellas, no hizo Él distinción de raza ni de

credo ni de color ... Hoy nos hallamos reverente y humildemente al pie de este monumento conmemorativo del Gran Emancipador, mientras rinde glorioso tributo a su memoria una hija de la raza a la que él arrancó las cadenas de la esclavitud»

Mientras que Fray Luis de León pondría el acento en las leyes que gobiernan el universo en el concierto de las estrellas, el estadista americano —de algún modo en la tradición kantiana— subraya la libertad de la justicia; pero también él reactiva la idea del concierto del cielo nocturno.

21. Debe recordarse que los pensadores y poetas renacentistas concibieron una vuelta de Orfeo (esto es, de la armonía) a este mundo como corolario de la idea misma de «renacimiento»: el renacimiento, en su propia época, de la civilización antigua. De Tolnay cita en conexión con esto un pasaje de las *Altercazone*, cap. II, de Lorenzo de Medici: «Pensé que Orfeo volvía a nuestro mundo, tan dulce era la música de la lira que yo parecía oírle tocar. Dije 'Quizá la lira que antes se hallaba entre las constelaciones haya caído del cielo'». Una idea similar puede subyacer al nombre «Uranio» dado por Sannazaro en su *Arcadia* al pastor que canta divinamente: Uranio sugiere evidentemente una reencarnación de la musa Urania en el pastor cuya música es descrita como armonía divina: «Mentre il mio canto e 'l murmurar de l' onde / s' accorderanno; e voi di passo in passo / ite pascendo fiori, erbette e fronde. / Io veggio un uom ... el par che sia / Uranio, se 'l giudizio mio non falle. / Egli è Uranio, il qual tanta armonia / ha ne la lira et un dir sè leggiadro, / che ben s' agguaglia a la sampogna mia».
22. Dicho sea de paso, la popularidad ininterrumpida de la ópera en Italia ha tenido el resultado de poner a prueba el desarrollo del drama (psicológico), con su énfasis en el elemento racional, que lleva al conflicto (dramático) con el sentimiento. Un Fausto o un Hamlet musicalizados ya no son dramáticos. Incluso *El barbero de Sevilla* sufre por la trasposición del drama a la ópera: en la obra de Rossini esta figura sólo tiene un papel fijo que interpretar y cantar; ya no es un «personaje».
23. Así, «musical» se emplea imprecisamente en lugar de «armonioso». El pintor clásico Holanda, amigo de Miguel Ángel, aplicaba el término *desmúsico* a la pintura flamenca y alemana que (en los paisajes) hace hincapié en «lo accidental, lo nacional y lo exterior» (Borinski), con lo cual establece la arbitraria ecuación «armonioso = clásico» y, pasando por alto lo «musical», la *Stimmung* de que precisamente está impregnada la escuela nórdica de pintura.
«Música» como sinónimo de «armonía» y «bienaventuranza» está documentada en varios escritores barrocos alemanes en los que se dejó sentir una influencia romance: Schulz-Basler citan el siguiente pasaje de Guarinonius, *Die Grewel der Verwüstung menschlichen Geschlechts* (1610): «und sie das schöne

mittel unnd so firtreffliche Musik verloren»; Albertinus Aegidius, *Lucifers Königreich und Seelenjaidt* (1616): «Wie Nabuchodonosor in seiner glori und music in ein unvernünftiges Tier verkehrt war».

En los versos del *Viaje del Parnaso* en que Cervantes describe su propia poesía («Que a las cosas que tienen de imposibles / siempre mi pluma se ha mostrado esquiva; / las que tienen vislumbre de posibles, / de dulces, de suaves y de ciertas / explican mis borrones apacibles. / Nunca a disparidad abre las puertas / mi corto ingenio, y hállase contino / de par en par la consonancia abiertas») así como en aquellos de *Persiles y Segismunda* en que postula la verosimilitud para una historia hasta el punto de «que a despecho y pesar de la mentira, que hace disonancia en el entendimiento, forme una verdadera armonía», encontramos los términos musicales empleados en correspondencia exacta con el mismo ideal de proporción y claridad. Él parece pensar (como puede concluirse de los epítetos dulces, suaves, ciertas) que la desviación de lo objetiva, racionalmente posible, de lo «probable», interrumpe el flujo casi musical de una historia. Cervantes parte de una doctrina estética clásica, aunque su práctica estética es con frecuencia barroca. Su enfoque clásico lo confirma asimismo su actitud hacia la música que se revela en el *Quijote*, II, 26, donde el protagonista y el titiritero dan el siguiente consejo al muchacho cuyo papel es el de acompañar el espectáculo de marionetas con una historia que él mismo ha puesto en palabras: «Niño, niño, seguid vuestra historia línea recta, y no os metáis en las curvas ó transversales... Muchacho, no te metas en dibujos...; sigue tu canto llano, y no te metas en contrapuntos, que se suelen quebrar de sotiles... Llaneza, muchacho: no te encumbres, que toda afectación es mala». Los adornos contrapuntísticos son aquí «afectación». Que armonía significa para Cervantes simplemente «orden» (sin ninguna implicación de la música) puede verse en el pasaje del *Quijote* (I, 36) en que describe una ruidosa escena de taberna: la tormentosa confusión causada por las locas alucinaciones del protagonista, la sensualidad de la doncella asturiana Maritornes y los celos del mulero, los puñetazos de Sancho entre sueños y el desatinado juicio final del ventero, todo esto es irónicamente resumido como toda aquella armonía.

24. Hans Pfitzner, de acuerdo con su alemana aversión romántica al progreso en el arte —una aversión compartida por el Thomas Mann de 1920 (*Betrachtung eines Unpolitischen*)— representa en su ópera *Palestrina* al maestro de la misa más bien como un conservador que preservó la música cifrada medieval contra la voluntad política de los concilios de la Contrarreforma, mientras los jóvenes discípulos se adherían con entusiasmo a los modernos desarrollos artísticos. El sentimiento de este conservador artista alemán de preguerra está lleno de pesimismo, resignación y nostalgia, la cual, proyectada

- sobre el pasado, hace que la obra de Palestrina aparezca más como un fin que como un comienzo del arte de la misa en la Iglesia. Pero en el primer acto de la ópera hay una escena sumamente eficaz, que pone en escena (como Browning había hecho en un poema, «Abt Vogler») la influencia de la armonía religiosa del mundo sobre el artista mismo: ninguna descripción mejor puede ofrecerse que la dada en las palabras de Thomas Mann (p. 414): «Sie [los predecesores vistos por Palestrina en una visión] schwinden, aus Not und Finsternis schreit der Einsame noch oben, da schwingt die Engelsstimme sich erschütternd im Kyrie empor, die Gnadenstunde des Müden bricht an, er neigt sein Ohr zum Schattenmunde der verstorbenen Geliebten, die Lichtgründe öffnen sich, die unendlichen Chöre brechen aus in das *Gloria in excelsis*, zu allen ihren Harfen singen sie ihm Vollendung und Frieden». Éste es de hecho «ein wahres Festspiel zu Ehren schmerzhaften Künstlertums und eine Apotheose der Musik».
25. El mismo título lleva una obra para mí inaccesible: Georgius Fr. Venetius, *Minoritanae familiae: De harmonia mundi cantica tria* (Venecia, 1525), traducida al francés por Guy Le Fevre de la Boderie, *L'Harmonie du Monde divisée en trois cantiques* (París, 1578).
26. Sobre esta sinestesia se basa nuestra sensación, especialmente producida por Bach, de que la música es comparable a la arquitectura: de ahí los símiles arquitectónicos en el «Abt Vogler» de Browning y la concepción inversa de la arquitectura como «música congelada» en Goethe.
27. Wellek también escribe (pp. 557 s.):

Seine Haltung zur Sphärenharmonie ist mit der Fludds sehr nahe verwandt. Es ist ein vollständiges Sammelsurium alter musikalischer Mythen, was Kircher hier bietet, vorwiegend ins Anekdotische verzerrt und oft stark entstellt und widerspruchsvoll; selbst die «harmonische Disposition der Climates» nach Vitruv und die Harmonie des menschlichen Leibes—in Anschluss an Dürer—fehlt nicht. Gott heisst immer wieder «der ewige Archimusicus», dessen harmonische Wunderwerke «wir bis auf den heutigen Tag mit Verwunderung anhören müssen». Die sechs Tagewerke werden, sogar auch in einer Abbildung, den sechs Hauptregistern einer Orgel verglichen, wobei z. B. von den Gestirnen und ihren Umläufen als von «harmonischen Melodien» gesprochen wird, «so unter dem grossen Zeitconsono und dissono, das ist, dem Tageslicht und Nachtschatten verborgen gelegen».

Paul Friedländer me ha citado la oración final de la *Musurgia Universalis* (1650): «O magna Harmonia, qui omnia in mundo numero, pondere et mensura disponis, dispone animae meae monochordon juxta divinae voluntatis beneplacitum», donde las palabras bíblicas y agustinianas apuntan claramente a la *Stimmung*.

Aquí deberíamos también mencionar el arpa eolia, cuyo inventor es Athanasius Kircher. La poesía romántica ha celebrado este instrumento musical que la naturaleza misma parece tañer sin intervención alguna del hombre.

- Abelardo, 169
 Addison, 133
 Agustín, San, 29, 37-40, 42, 43, 45,
 49-51, 55, 57, 59, 67, 68, 71,
 79, 80, 82, 83, 93, 100, 105,
 107, 109, III, 120, 121, 123, 126,
 173-176, 182, 183, 192, 194, 195,
 198, 200, 209
 Alanus ab Insulis, 81, 83, 173, 193
 Albert von Stade, 204
 Alberto Magno, 194, 211
 Alcman, 37
 Amalarico, 197
 Ambrosio, 30, 32-37, 40-43, 50,
 55-57, 59, 71, 126, 168, 169,
 176-178, 197, 198, 231
 Anaximandro, 77, 78
 Anaxímenes, 78
 Antonio de Rojas, 146
 Apuleyo, 94, 210
 Arcipreste de Hita, 185
 Aristóteles, 18, 24, 25, 48, 75, 136,
 186
 Aristoxeno, 45, 48
 Arnold, 221
 Arquitas, 20, 21, 25, 48, III, 173,
 233
 d'Aubigné, 145, 148, 158, 163, 202,
 234
 Aulo Gelio, 26
 Averroes, 138
 Bach, 94, 248
 Bacon, 199
 Balzac, 191
 Banville, 219
 Barahona de Soto, 224
 Basilio, 37, 228

- Beethoven, 42, 131, 177, 183, 241
 Bellessort, 152
 Bellini, 105, 202
 Berceo, 66, 67, 68, 80, 98, 192-194, 249
 Bergson, 38, III, 164, 173, 174
 Bernardo de Claraval, 106
 Boccaccio, 121
 Boecio, 45, 48, 54, 79, 94, 99, 117, 173, 214
 Boileau, 235, 237
 Bossuet, 42, 157, 234, 235
 Browning, 180, 184, 248
 Bruno, 138-142
 Buenaventura, 58

 Caccini, 130
 Calcidio, 80
 Calderón, 42, 105, 176, 177, 182, 183, 197, 204, 228, 230-233
 Camoens, 226
 Campanella, 217, 218
 Carlomagno, 50, 79
 Casiodoro, 94, 95, 120, 165, 210, 211
 Castiglione, 25
 Catalina de Siena, 50
 Cervantes, 127, 128, 136, 177, 225, 233, 234, 247
 Cesáreo de Heisterbach, 61
 Chamisso, 159
 Chateaubriand, 237
 Chaucer, 61-64, 160, 195
 Chopin, 135
 Cicerón, 18, 25, 27, 28, 71, 82, 93, III, 120, 136, 157, 162-164, 186, 210
 Clarembaud d'Arras, 203
 Claudel, 9, 104, 105, 151, 163, 164
 Claudiano Mamerto, 25, 79
 Clemente de Alejandría, 37, 59
 Columela, 99, 176
 Confucio, 161
 Corneille, 164, 223, 235
 Cotgrave, 121, 122, 128, 236
 Crashaw, 144
 Crisóstomo, 25

 Damon, 20
 Dante, 27, 46, 99, 101, 103-106, 109, III, 162, 163, 171, 194, 212, 213, 218, 228
 David, 37, 39, 49, 50, 51, 81, 166, 167, 179, 182, 192, 203, 218, 223
 Debussy, 151
 Deguileville, 49
 Demócrito, 20, 26, 76
 Desbrosses, 130
 Descartes, 48, 84, 208
 Diderot, 240
 Diocles, 26, 109
 Dión de Prusa, 19
 Dionisio, 84
 Dionisio el Areopagita, 218
 Donne, 146-148, 181, 183
 Dryden, 8, 189
 Du Bellay, 123, 145, 157
 Du Gange, 47, 48, 50, 59, 79, 93, 121, 204, 205

 Eckhart, 60, 107, 194
 Eichendorff, 192
 Empédocles, 76, 77, 171
 Ennio, 55
 Erasmo, 199, 219
 Erígena, 29, 51-53, 84, 184

- Escitino, 156
 Estobeo, 26
 Estoicos, 51
 Eugenio de Toledo, 197
 Eusebio, 59
 Eustaquio de San Pablo, 84
- Fénelon, 233-236
 Ficino, 137, 138, 183
 Filolao, 19, 25, 78
 Filón de Alejandría, 159, 180
 Firmico, 210
 Florio, 121, 122, 129
 Fludd, 144
 Fogliani, 48
 Fontanes, 236
 Fortunato, 58, 61, 70, 172
 Fulberto, 64-68, 70, 190
 Fulgencio, 49
 Fustel de Coulanges, 11
- Gafurius, 48
 Galeno, 76, 203
 Garcilaso, 193
 Gautier de Coincy, 62, 64, 205
 Gelio, véase Aulo Gelio
 George, 201
 Gershwin, 135, 241
 Gide, 240
 Gluck, 131, 132
 Godofredo de Estrasburgo, 191, 192, 197
 Goethe, 11, 13, 23, 24, 81, 128, 162, 178, 183, 192, 200, 208, 239, 241, 242, 248
 Góngora, 33, 193, 232, 233
 Gonzalo de Berceo, véase Berceo
 Gracián, 126, 144, 188
- Gregorio de Nisa, 30, 189, 190, 212
 Gregorio Magno, 46
 Grosseteste, 174
 Guarini, 219
 Guarino, 131
 Guido d'Arezzo, 53, 94, 185
- Haendel, 129, 135
 Haller, 244
 Hebbel, 68
 Hegel, 16, 19, 224
 Heldric de Cornualles, 94
 heracliteos, 156
 Heráclito, 19, 51, 76-78, 155, 156, 183
 Herbert, 163
 Hesíodo, 155
 Hidacio Lénico, 120
 Hieronimus, 80
 Hipólito, 77, 78
 Hofmannsthal, 42, 81
 Homero, 236
 Honorio de Autun, 46, 70, 203
 Horacio, 19, 93, 94, 128, 145, 156, 157, 211
 Hugo, 152, 181, 207, 219
 Humboldt, 209
 Hume, 174
- Ingoberto, 79
 Isidoro de Sevilla, 82, 95, 166, 192, 204
- Jacopone da Todi, 60, 106, 107
 James, 174
 Jaufré Rudel, 70, 71, 188, 191, 197, 199
 Jenófanes, 202
 Joachim de Fiore, 49

- Job, 29, 125
 Johannes Monachus, 79

 Kant, 243, 244
 Keller, 160
 Kepler, 18, 21, 48, 129, 142-144, 217
 Kierkegaard, 42
 Kircher, 18, 144, 148
 Klopstock, 244
 Knebel, 11, 209

 La Bruyère, 235
 La Fontaine, 213, 235
 Lamartine, 237
 Leibniz, 18, 47, 87, 143, 222, 248
 León Hebreo, 137
 Liszt, 135, 158
 Longfellow, 206
 Lope de Vega, 225
 Lucas, 69
 Lucrecio, 210
 Luis de Granada, 125, 195
 Luis de León, 123-127, 136, 193, 195, 246
 Lulio, 71, 199
 Lutero, 29, 43, 192, 208

 Machaut, 160, 181, 182
 Macrobio, 82, 159, 174
 Mahler, 119, 151
 Malherbe, 145
 Mallarmé, 161
 Mann, 178, 207, 208, 239, 247, 248
 March, 94, 102
 Marciano Capella, 48, 99, 120, 159
 Mersenne, 94, 162, 167, 203, 236
 Metastasio, 131
 Meyerbeer, 177
 Milton, 9, 79, 82, 113, 116, 136, 146, 148, 159, 162, 172, 216-218, 223
 Mira de Amescua, 179
 Molière, 179, 235
 Montaigne, 211
 Monteverdi, 131
 Mozart, 131, 172, 185, 187, 224
 Murger, 160
 Musset, 245
 Mussorgski, 135

 Nasón, 81
 Nestorio, 159
 Newton, 208, 243
 Nicetio, 167
 Nicolás de Cusa, 138
 Nicolás de Oresme, 47
 Nietzsche, 133, 155, 175, 199, 241
 Nodier, 203
 Novalis, 86-89, 116, 149, 175, 224

 Offenbach, 134
 Orígenes, 29
 Ortega y Gasset, 175
 Ovidio, 19, 128, 219

 Pablo, San, 59
 Palestrina, 135, 140-142, 181, 207, 247, 248
 Parménides, 156
 Pascal, 42, 147, 162
 Paulino, 37, 171
 Paulino de Nola, 59
 Paulo Diácono, 184
 Paulo Festo, 95
 Péguy, 11, 105
 Peri, 130, 223

- peripatéticos, 163
 Petrarca, 72, 73, 107, 108
 Petró de Himera, 157
 Petronio, 165
 Pfizner, 135, 207, 247
 Philippe de Vitry, *véase* Vitry
 Pierluigi, 141, 181
 Pierre, 49, 207
 Pitágoras, 18, 20, 45, 48, 78, 155, 158, 231
 pitagóricos, 13, 18, 20, 21, 24-26, 29, 38, 47, 76-80, 94, III, 127, 155, 184, 202, 212, 228
 Platón, 18, 20-28, 42, 45, 46, 48, 78, 99, 117, 146, 159, 161, 162, 174, 203, 244
 platónicos, 29, 48, 73, 80, III, 113, 114, 123, 125, 139, 173, 243, 244
 Plauto, 92
 Pléiade, 157
 Plinio, 19, III, 193, 196
 Plotino, 52, 183, 184
 Plutarco, 158, 159
 Poliziano, 131
 Pontus de Tyard, *véase* Tyard
 Pope, 157
 Porfirio, 211
 Posidonio, 19
 Proust, 33
 Prudencio, 170
 Pseudo-Dionisio, 53
 Ptolomeo, 18, 21, 203
 Publio Siro, III

 Quevedo, 227
 Quintiliano, 19, 27

 Rabano Mauro, 166
 Rabelais, 202, 207
 Racine, 105, 235
 Raimbaut de Vaqueiras, 100
 Raleigh, 214
 Rameau, 48, 94, 98
 Ramis, 48
 Redi, 201
 Régnier, 145
 Renan, 35, 103
 Renard, 205
 Rilke, 42
 Rinuccini, 130-132, 223
 Rivius, 136, 137
 Rojas, Antonio de, *véase* Antonio
 Rolle, 60
 Ronsard, 9, 145, 157, 179, 180, 187, 218
 Rossi, 131
 Rossini, 177, 146
 Rotrou, 235
 Rousseau, 79, 94, 129, 181, 208, 240
 Rufino, 57

 Salomón, 186
 Sand, 181
 Sannazaro, 246
 Santayana, 177
 Santillana, 98
 Schiller, 82, 120, 162, 177, 203, 206
 Schlegel, 89, 153
 Schleiermacher, 161, 208
 Schlick, 94
 Schober, 191
 Schopenhauer, 16, 59, 181, 187
 Schubert, 135, 191
 Séneca, 99, 127, 210

- Seuse, 172
 Shakespeare, 9, 26, 109-112, 116,
 136, 144, 146, 179, 214-216, 245
 Sidonio Apolinar, 198
 Slatyer, 223
 Sócrates, 23, 25
 Spee, 220
 Spenser, 216
 Stendhal, 134, 151
 Striggio, 133
 Suetonio, 234

 Tacio, 161
 Tasso, 73, 108, 131, 201, 220, 224,
 239, 242
 Tennyson, 42
 Teofrasto, 26
 Terpandro, 18
 Tertuliano, 34, 55, 120, 167
 Tiberiano, 182
 Tomás de Celano, 194
 Tommaseo, 105, 121, 202
 Tyard, Pontus de, 157, 180, 184

 Usque, 214, 215
 Valéry, 205, 164
 Varrón, 79
 Venetius, 247
 Verdi, 132
 Viadana, 122, 128-130, 238
 Villasandino, 123
 Virgilio, 57, 120
 Vitruvio, 47, 136, 137
 Vitry, Philippe de, 54
 Vives, 193
 Voltaire, 130

 Wagner, 42, 43, 132-134, 177, 178, 187
 Walter von der Vogelweide, 200
 Weckherlin, 225, 226
 Wieland, 172, 244
 Wordsworth, 173

 Young, 245
 Zenón, 26

ÍNDICE

PREFACIO	5
por René Wellek	
INTRODUCCIÓN	II
CAPÍTULO I	15
CAPÍTULO II	45
CAPÍTULO III	75
CAPÍTULO IV	91
CAPÍTULO V	119
NOTAS	151
ÍNDICE DE NOMBRES	249

na, Marburgo y Colonia, huyó del nazismo primero en Turquía y luego en Estados Unidos, donde enseñaría Lenguas Romanas en la Universidad John Hopkins (Baltimore) durante el resto de su vida. Como hispanista resultaría



ISSN 978-84-964775-0-2

ABADA EDITORES

LECTURAS DE TEORÍA LITERARIA



9 788496 477503